Université d'Artois

Laboratoire Textes et Cultures

École doctorale en Sciences Humaines et Sociales n°586 – Amiens (Alliance A2U)

Avec le soutien financier de la région Hauts-de-France

Thèse de doctorat

Littérature générale et comparée

MARIE LUCIE BOUGON

LA FANTASY EN FRANCE : DE L'IMPORTATION À L'APPROPRIATION

Sous la direction d'Anne Besson

Date de soutenance : 5 décembre 2022

JURY :

- Mme Anne Besson, professeure de littérature générale et comparée, Université d'Artois, directrice
- Mme Anne-Isabelle François, maîtresse de conférences de littérature générale et comparée, Université Sorbonne Nouvelle
- Mme Dominique Kunz Westerhoff, professeure de littérature française, Université de Lausanne, rapporteuse
- M. Matthieu Letourneux, professeur de littérature française, Université Paris-Ouest Nanterre, rapporteur
- M. Marc Rolland, Professeur de Langue, littérature et civilisation anglaise, Université du littoral-Côte d'Opale, président

Université d'Artois

Laboratoire Textes et Cultures

Thèse de doctorat

Littérature générale et comparée

MARIE LUCIE BOUGON

LA FANTASY EN FRANCE : DE L'IMPORTATION À L'APPROPRIATION

SOUS LA DIRECTION D'ANNE BESSON

Illustration réalisée avec Dall-E

À mon père, Yves Bougon (1943-2021), artiste.

J'aurais aimé que tu puisses voir ce travail arriver jusqu'à son terme.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de thèse, Anne Besson, qui m'a guidée et accompagnée avec une bienveillance exemplaire tout au long de cette thèse. Merci de m'avoir toujours conseillée, défendue et (re)motivée. Je ne pouvais espérer meilleure direction.

Je remercie les membres de mon comité de suivi, Myriam White-Le Goff et Anne-Isabelle François, pour leurs conseils avisés et leur confiance. Merci particulièrement à Anne-Isabelle François d'avoir accepté de suivre cette aventure jusqu'au bout en intégrant le jury. J'en profite également pour remercier Dominique Kunz Westerhoff, Matthieu Letourneux et Marc Rolland d'avoir accepté de siéger dans le jury et de m'avoir lue avec une attention précieuse.

Je remercie la région Hauts-de-France, dont le soutien financier m'a donné les moyens d'entreprendre ce travail de longue haleine dans les meilleures conditions possibles, ainsi que l'université de Lorraine qui, m'ayant confié un poste d'A.T.E.R., m'a permis de l'achever. Merci également à tous les membres du laboratoire Textes et Cultures de l'université d'Artois, pour les multiples échanges qui ont éclairé mes recherches. Je remercie par ailleurs l'école doctorale SHS (Alliance A2U) et les membres de l'administration des universités d'Artois et de Lorraine.

Je tiens à remercier Sophie Lucet, directrice de mes deux mémoires de master à l'université Paris Diderot, qui m'a encouragée à poursuivre en thèse.

Je remercie Amelha Timoner, ma « binômette » de thèse, dont le soutien inestimable m'accompagne depuis notre coup de foudre amical dans le TGV Arras-Paris. J'espère que de multiples aventures nous attendent (avec ou sans manteaux noirs et musique dramatique).

Merci à mes amies doctorantes de l'université d'Artois, Victoria Pleuchot, Pascale Laplante-Dubé et Blanche Acloque, ainsi qu'à Maïlys Derenemesnil, pour les journées studieuses à la BNF et les pauses enjouées.

Merci aux chercheurs et chercheuses avec lesquels et lesquelles j'ai eu le plaisir de travailler ou d'échanger pendant ces cinq ans : Laura Martin-Gomez, Laura Muller-Thoma, Charlotte Duranton, Manon Amandio, Justine Breton, Vivien Féasson, Bruno Anselmi-Matangrano, et Marion Gingras-Gagné. Merci également à mes collègues A.T.E.R. de l'université de Lorraine, Irène Le Roy Ladurie, Alexia Jingand, Merveilles Mouloungui et Clémence Mesnier. Merci

aux membres du Discord « La recherche au temps du corona », rassemblés en des jours bien difficiles !

J'ai une pensée particulière pour Scylla Pate, que j'ai bien souvent eue à l'esprit en arpentant Gwendalavir.

Merci à Thierry Fraysse, éditeur de Callidor et « archéologue de la fantasy », qui m'a aidée à constituer mon corpus de « grands anciens ». Merci à Manon Berthier, qui m'a aidée à retrouver les traces des autrices oubliées ou cachées derrière des pseudonymes masculins et qui m'a donné des indications précieuses. Merci également à Erwann Perchoc des éditions Le Bélial', à Jérôme Vincent d'ActuSF, et à Mathieu et Cécile du Chat Noir.

Merci au travail et à l'engagement des fans : cette thèse leur doit beaucoup ! Merci aux Marchombres, aux Taraddicts, à la Société des amis de Christia Sylf et aux membres des forums du MOOC, ainsi qu'à l'équipe de Noosfere.

Merci à toute mon équipe de correcteurs et correctrices éclairées, Amelha, Benjamin, César, Irène, Laura, Maïlys, Manon, Marie et Pauline, ainsi qu'à ma mère qui a (presque) tout relu.

Merci au « club » des docteurs et docteures de la rue Caron, Philine, Lucie et Benjamin – nous n'avons certes jamais reçu notre lettre de Poudlard, mais notre amitié n'en a jamais été changée. Merci à toute la bande de Thorame Basse, lieu magique. Merci à Clément et à la famille Piraux, qui ont suivi le début de ce travail et me témoignent toujours soutien et affection. Merci à mes merveilleuses amies, Marion, Justine et Pauline, et tout spécialement à Ève, qui a partagé ces longs mois de rédaction à mes côtés, et dont la gentillesse et l'enthousiasme m'ont été si chers.

Merci à toute ma famille, et notamment à Stéphane, mon « cher vieux parrain ».

Merci à ma mère, qui est à l'origine de mon goût pour la fantasy, depuis ce jour où, alors que je m'ennuyais à un mariage, elle eût la bonne idée de sortir *Le Hobbit* de son sac et de m'en faire la lecture.

Merci à mon père, auquel cette thèse doit tant, et qui était le lecteur le plus éclectique que je connaisse, passionné par Dostoïevski et Proust, mais enchaînant aussi les tomes de *L'Assassin royal* et de *Gossip Girl.*

Merci à César, qui a rejoint cette aventure en cours de route et m'a donné toute la douceur dont j'ai eu besoin pour l'achever.

Résumé et mots-clefs

Titre : La fantasy en France : de l'importation à l'appropriation

Résumé :

Cette thèse observe l'histoire et la réception de la fantasy en France en croisant une exploration des formes d'une éventuelle proto-fantasy d'expression française à une analyse chronologique, puis plus contemporaine, des discours critiques formulés par les différents publics de ce « mauvais genre ». Perçue comme une littérature allogène au moment de son importation depuis le monde anglophone, la fantasy arrive en France de manière éparpillée, dispersée entre les collections généralistes et celles de science-fiction, trouvant difficilement sa place entre une histoire éditoriale complexe et des traductions qui peinent à restituer au corpus une cohérence qu'il n'a pas encore tout à fait acquise dans son aire d'origine. La fantasy est reçue comme une altérité forte par une culture française qui se réclame plus volontiers du rationalisme – alors même qu'une littérature merveilleuse comparable existe dans l'espace français, mais sans avoir envisagé sa propre généricité. Elle est pourtant un exemple représentatif de production culturelle considérée comme populaire qui se fraye actuellement un chemin vers une meilleure reconnaissance, grâce aux multiples initiatives du milieu éditorial, de la recherche universitaire et des cercles faniques. Les publics contemporains se caractérisent par un rapport ambigu avec les trajectoires de légitimation entreprises par le genre, tandis que les auteurs et autrices élaborent une fantasy d'expression française tendue entre le souhait de subvertir les codes du corpus anglophone et la nécessité de s'inscrire dans un genre aux tropes identifiables. Cette thèse s'appuie notamment sur les données recueillies dans le cadre du MOOC fantasy de l'université d'Artois (2015-2017) pour étudier ces relations complexes entre fantasy anglophone et francophone, désir de légitimation et plaisir de partager une « contre-culture » commune.

Mots-clefs :

fantasy, merveilleux, France, réception, traduction, édition, histoire littéraire, cultures médiatiques, humanités numériques, fan studies

Abstract and keywords

Title: Fantasy in France: from an imported to a thriving genre

Abstract:

This thesis is dedicated to the analysis of the history and reception of the fantasy genre in France. It explores both the traces of a potential French proto-fantasy and the various critical discourses from the media over the centuries on this so-called "unworthy genre". Perceived as *foreign* when it was first imported from the English-speaking world, fantasy finds itself scattered into either mainstream literature or science fiction publishers. A complex publishing history and translations not doing it justice made it difficult for fantasy to establish itself as a literary genre. French culture fully embracing rationalism, fantasy's "otherness" is often denigrated, even though a similar kind of literature has been existing in France, without ever considering that it *could* be fantasy. It is however one of the many examples of cultural production deemed "lowbrow" which are now on the way to gain legitimacy, thanks to multiple projects launched by publishing houses, academics, and fans. Contemporary readers' attitude towards its gradual legitimation remains ambiguous, while French fantasy writers are torn between creating works that either subvert the long-established tropes of the genre or submit to them. This thesis uses data collected during the three consecutive sessions of the "MOOC Fantasy" (Artois University, 2015-2017) to study the intricate relationship between francophone and anglophone fantasy literature, its aspiration to become a legitimate genre, and the pleasure in finding kinship in the cultural margins.

Keywords:

Fantasy, France, reception, translation, publishing, literary history, media culture, digital culture, fan studies

Table des matières

Remerciements 1

Résumé et mots-clefs 3

Abstract and keywords 4

Table des matières 5

Introduction 9

Chapitre I : Un terrain peu fertile ? Cartographie d'un merveilleux français en pleine mutation (1820-1940) 29

1. Déclin et renouveau : la merveille contre le progrès et l'Histoire 30
   a. Le merveilleux romantique : préserver le fonds légendaire 31
   b. L'épopée en déclin 39
   c. Le merveilleux décadent 45
2. Le merveilleux à la scène 58
   a. Le merveilleux spectaculaire des féeries 58
   b. Le merveilleux symboliste d'avant-garde 63
3. Merveilleux et roman : un domaine peu exploré ? 75
   a. La critique morale du « romanesque » : une exception romantique éphémère 76
   b. Un naturalisme merveilleux ? La merveille et le « novel » 83
   c. Le roman ésotérique 88
   d. Le roman d'aventures et le roman d'imagination scientifique 109

Bilan du chapitre I 123

Chapitre II : Des premières incursions à la conquête progressive d'un territoire (1940-1990) 125

1. Les premiers pas de la « fantaisie » en France : une réception éparpillée (jusqu'au milieu des années 1970) 126
   a. « L'esprit latin » : réceptions croisées de Lord Dunsany et de Mervyn Peake 127
   b. Une réception précoce : le cas de H.P. Lovecraft 138
   c. Jacques Bergier et le réalisme fantastique 143

2. La fantasy, un « parent doublement pauvre des Lettres avec majuscule » 154

a. Un « sous-sous-genre » de la science-fiction ? 154

b. La « contre-offensive » de la science-fiction 165

c. Une littérature « régressive » 173

d. L'exception Tolkien 188

3. Du merveilleux à la fantasy d'expression française (1940-1990) 202

a. Les « oniromans » : au croisement entre surréalisme, fantastique et fantasy 202

b. Un territoire « émietté » : des « novae » à l'ésotérisme new age 223

c. De l'archipel (des guerrières) au continent : vers l'unification 244

Bilan du chapitre II 263

Chapitre III : Trajectoires de (dé)légitimation (1990-2020) 265

1. De la culture de niche à la culture de masse : le tournant des années 1990-2000 266

a. Un territoire en expansion : de l'heroic fantasy à un genre pluriel 266

b. Culture de jeunesse et culture geek : entre marginalité et conformité 276

c. La « fantasy de divertissement » des éditions Bragelonne : une « success-story » française ? 285

d. Une invisibilisation paradoxale 294

2. La conquête des « belles lettres » 306

a. De la fantasy aux « littératures de l'imaginaire » 306

b. Une intégration progressive aux enseignements 332

c. La fantasy à l'université : vers une légitimité académique ? 340

d. « F pour fake, F pour fantasy » : des résistances tenaces 354

3. Créer un objet de savoir commun : le MOOC fantasy de l'université d'Artois, au croisement des savoirs universitaires et des cultures faniques 370

a. Le public du MOOC fantasy : « congrès pour érudits » ou communauté représentative du lectorat français ? 374

b. Érudition amateure, érudition savante : des postures divergentes ? 386

c. Questions de taxinomie : des « usages cultivés de la culture non cultivée » ? ... 394

d. De la passion à l'élaboration d'un savoir partagé 405

Bilan du chapitre III 413

Chapitre IV : (Ré)appropriations en fantasy d'expression française : de l'imitation à l'émancipation (2000-2020) 415

1. Le phénomène Harry Potter : une réception créatrice dans l'espace français 416

a. Les « Harry Potter à la française » : des cycles pour accompagner une « génération » de lecteurs et lectrices 417

b. Les collèges de magie : du détournement humoristique à la distance critique 428

c. Une fantasy plus engagée qu'enchantée ? 438

d. « Marchombres » et « Taraddicts » : des « Potterheads » français ? 446

2. « Fantasy à la française » : vers l'émancipation ? 466

a. Les « auteurs-rôlistes » : une première école française ? 467

b. Contre le modèle paralittéraire : une fantasy plus « écrite » ? 481

c. Ebénistes ou artistes ? Une tension entre dissolution dans la littérature générale et marginalité revendiquée 496

d. « Pour une fantasy sans princesses ni royaumes » ? Une politisation récente de la production française 506

Bilan du chapitre IV 525

Conclusion 526

Bibliographie 534

Fiction 534

Fantasy française et francophone 534

Fantasy en traduction 540

Romans précurseurs et « grands anciens » 546

Merveilleux, fantastique et ésotérisme 548

Théâtre 553

Science-fiction 554

Jeux de rôles et mondes ludiques 555

Littératures de genre et de jeunesse 555
Littérature générale 556
Adaptations cinématographiques et séries 557
Réception française 558
Articles de presse, revues littéraires, fanzines 558
Préfaces et postfaces critiques 563
Critique endogène et para-universitaire 563
Manuels et documentation scolaire 565
Webzines, forums et ressources en ligne 566
Ouvrages théoriques et critique littéraire 580
Ouvrages de référence et documentation historique 580
Fantasy 580
Merveilleux, fantastique et ésotérisme 586
Science-fiction 593
Littératures populaires, paralittératures et « mauvais genres » 594
Littérature et culture de jeunesse 595
Réception et traduction 596
Littérature générale et comparée 597
Sociologie et *fan studies* 600
Sociologie générale, sociologie de la culture 600
Sociologie des publics et fan studies 601
Sciences de l'information et de la communication 604
Théorie des médias et culture ludique 604
MOOC et open education 604
Annexe I : Les fils de discussion des forums du MOOC fantasy 606
Annexe II : Les auteurs et autrices favorites sur les forums du MOOC fantasy 632

Introduction

Il n'est pas au monde émotion un peu délicate qui ne repose sur l'amour du merveilleux : l'âme d'un paysage est tout entière dans la mémoire, plus ou moins peuplée de souvenirs, du voyageur qui le traverse, et il n'y a ni montagnes, ni forêts, ni levers d'aube sur les glaciers, ni crépuscules sur les étangs pour qui ne désire et ne redoute à la fois voir surgir Orianne à la lisière du bois, Thiphaine au milieu des genêts et Mélusine à la fontaine.

Jean Lorrain, « Les Contes », 1902.

En mars 2015, la « Booktubeuse » et autrice Nine Gorman, qui anime une des chaînes littéraires les plus suivies de la plateforme[1], publie une capsule dédiée aux dix livres « incontournables » qu'elle n'a pas encore lus, ou qu'elle n'a jamais terminés[2]. Parmi les œuvres que l'influenceuse littéraire énumère dans cette « vidéo de la honte »[3] figurent en premier lieu *Percy Jackson* de Rick Riordan[4], *Le Trône de fer* de George R.R. Martin[5], *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien[6], *Les Chroniques de Narnia* de C.S. Lewis[7] ou encore *L'Héritage* de Christopher Paolini[8]. Le corpus est sensiblement identique en 2020 dans la vidéo de Bulledop[9], célèbre Booktubeuse elle aussi, qui lui répond indirectement et ajoute *À la croisée des mondes* de Philip Pullman[10] à la liste. Si aucune œuvre patrimoniale de la littérature française n'apparaît dans les vidéos de ce « tag »[11], la notion de « classique », soit d'œuvre qu'il « faut » avoir lue pour prétendre à une certaine stature de lecteur ou de lectrice, perdure néanmoins : Nine Gorman affirme non sans humour qu'elle « mériterait d'être fouettée

[1] Le néologisme « Booktube » (sur lequel sont formés les dérivés « Booktubeur » et « Booktubeuse ») renvoie à l'ensemble des contenus littéraires présents sur la plateforme Youtube.
[2] GORMAN Nine, *TOP 10 - Ces livres que je n'ai toujours pas lu*, [https://www.youtube.com/watch?v=vUI8GU-_sp4], consulté le 5 septembre 2022.
[3] *Ibid.*
[4] RIORDAN Rick, *Percy Jackson*, 5 volumes, trad. Mona De Pracontal, Paris, Albin Michel Jeunesse, coll. « Wiz », 2006-2010.
[5] MARTIN George R. R., *Le Trône de fer*, vol. 1 à 12 trad. Jean Sola, vol. 13 à 15 trad. Patrick Marcel, Paris, Pygmalion, 1998-en cours.
[6] TOLKIEN J.R.R., *Le Seigneur des Anneaux*, 3 volumes, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois, 1972-1973 ou trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2014-2016.
[7] LEWIS C.S., *Les Chroniques de Narnia*, vol. 1 trad. Cécile Dutheil de la Rochère, vol. 2 et 4 trad. Anne-Marie Dalmais, vol. 3 et 5 à 7 trad. Philippe Morgaut, Gallimard jeunesse, coll. « Folio Junior », 2001-2002.
[8] PAOLINI Christopher, *L'Héritage*, vol. 1 trad. Bertrand Ferrier, vol. 2 trad. Marie-Hélène Delval, vol. 3 trad. Danièle Laruelle, vol. 4 trad. Anne Delcourt et Marie-Hélène Delval, Paris, Bayard, coll. « Bayard Jeunesse », 2004-2012.
[9] BULLEDOP, *Ces livres que tout le monde aime et que j'ai JAMAIS finis !*, [https://www.youtube.com/watch?v=51P4ZxDzdbw], consulté le 5 septembre 2022.
[10] PULLMAN Philip, *À la croisée des mondes*, 3 volumes, trad. Jean Esch, Paris, Gallimard Jeunesse, 1998-2001.
[11] Un « tag » est une sorte de défi en ligne qui se transmet au sein d'une communauté.

et damnée »[1] pour ne pas avoir lu *Le Seigneur des anneaux*, désamorçant d'emblée l'opprobre qu'elle pourrait recevoir après un tel aveu. Ces vidéos, qui rappellent involontairement le « jeu de l'humiliation » inventé par David Lodge dans *Changement de décor*[2], permettent la création en creux d'une « bibliothèque virtuelle », c'est-à-dire, pour Pierre Bayard, d'un « espace, oral ou écrit, de discussion des livres avec les autres » qui est « une partie mouvante de la bibliothèque collective de chaque culture et se situe au point de rencontre des bibliothèques intérieures de chaque participant »[3].

Ces vidéos révèlent à quel point la bibliothèque virtuelle des Français offre désormais une place de choix à la fantasy : l'enquête lancée par France Télévisions au printemps 2021 sur « Le livre préféré des Français »[4] rassemble, dans son premier palmarès de cinquante œuvres, plusieurs romans anglophones (*L'Assassin royal* de Robin Hobb[5], *Harry Potter à l'école des sorciers*[6], *Le Seigneur des anneaux* et *Percy Jackson*), mais aussi des titres français, comme *La Horde du contrevent* d'Alain Damasio[7], *La Passeuse de mots* d'Alric et Jennifer Twice[8], *La Passe-miroir* de Christelle Dabos[9] et *Scorpi* de Roxane Dambre[10]. La fantasy a nettement dépassé la science-fiction dont ne subsistent que quatre romans parmi les plus célèbres (*1984*[11], *Dune*[12], *Hunger Games*[13] et *La Nuit des temps*[14]). Plusieurs œuvres merveilleuses, surréalistes ou appartenant plutôt au courant du réalisme magique figurent également dans la liste, comme

---

[1] GORMAN Nine, « TOP 10 - Ces livres que je n'ai toujours pas lu », *op. cit.*
[2] LODGE David, *Changement de décor*, trad. Maurice Couturier et trad. Yvonne Couturier, Paris, Marseille, Rivages, coll. « Rivages poche », 1991.
[3] BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 116.
[4] GEORGES Pierre, *Les 50 livres préférés des Français d'après France Télévisions*, [https://www.livreshebdo.fr/article/les-50-livres-preferes-des-francais-dapres-france-televisions], consulté le 3 août 2022.
[5] HOBB Robin, *L'Assassin royal,* premier cycle en 6 volumes, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, coll. « Grands romans », 1998-2000, deuxième cycle en 7 volumes, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, coll. « Grands romans », 2003-2006, troisième cycle en 6 volumes, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, coll. « Fantasy », 2014-2018.
[6] ROWLING Joanne Kathleen, *Harry Potter à l'école des sorciers*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, 1998.
[7] DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, Paris, Folio SF, 2018.
[8] TWICE Alric et Jennifer, *La Passeuse de mots*, 3 volumes, Paris, Hachette romans, 2021-2022.
[9] DABOS Christelle, *La Passe-miroir*, 4 volumes, Paris, Gallimard jeunesse, 2013-2019.
[10] DAMBRE Roxane, *Scorpi*, 3 volumes, Paris, Calmann-Lévy, 2016.
[11] ORWELL George, *1984*, trad. Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, coll. « La Méridienne », 1950.
[12] HERBERT Frank, *Dune*, vol. 1 à 3 trad. Michel Demuth, vol. 4 à 6 trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et demain », 1970-1986.
[13] COLLINS Suzanne, *Hunger Games*, 3 volumes, trad. Guillaume Fournier, Paris, Pocket Jeunesse, 2009-2011.
[14] BARJAVEL René, *La Nuit des temps*, Paris, Presses de la Cité, 1968.

Le Petit Prince[1], *L'Écume des jours*[2], *L'Alchimiste*[3] et *Cent ans de solitude*[4]. L'éclectisme de la sélection, qui met sur un pied d'égalité titres de fantasy, mangas, littérature de jeunesse et chefs d'œuvres incontestés de la culture patrimoniale, comme *L'Étranger*[5] ou *Madame Bovary*[6], permet en effet d'interroger une vision plus normative des « incontournables » contemporains, en particulier auprès de la « génération *Harry Potter* » née à la fin des années 1980 et des tranches d'âge les plus jeunes.

Si les Booktubeuses citées plus haut font certes partie du premier public-cible des aventures du sorcier anglais, et restent durablement marquées par les littératures de l'imaginaire, les enfants âgés de 7 à 19 ans en lisent encore majoritairement, comme l'atteste par exemple une enquête réalisée par le Centre National du Livre de 2016[7]. La catégorie « SF et littératures de l'imaginaire » est celle qui arrive au premier rang parmi les genres favoris des jeunes interrogés qui lisent pour le plaisir (soit 78% d'entre eux), remportant 42% de leurs suffrages. Les chiffres augmentent à hauteur de 47% pour la seule catégorie des collégiens, avec *Harry Potter*[8] et *Percy Jackson* en tête, et de nouveau après le collège, où la catégorie l'emporte avec 51% des choix – bien que le genre de la romance s'invite également parmi les œuvres favorites, avec *Twilight* de Stephenie Meyer[9] (romance paranormale que nous incluons dans la fantasy) et *After* d'Anna Todd[10]. Il n'est ainsi guère surprenant que les Booktubeuses, qui s'adressent prioritairement à leur propre tranche d'âge mais aussi aux plus jeunes lecteurs et lectrices ressentant le besoin d'être conseillées dans leurs lectures, choisissent une « bibliothèque virtuelle » majoritairement constituée de fantasy. Les œuvres les plus célèbres du genre, c'est-à-dire celles qui ont connu un important succès médiatique grâce à leurs adaptations, sont les nouveaux « classiques » de plusieurs générations de lecteurs et de lectrices françaises qui grandissent avec un ensemble de références communes où se croisent les dieux et déesses antiques de *Percy Jackson* et les élèves de Poudlard.

---

[1] DE SAINT-EXUPERY Antoine, *Le Petit Prince*, New York, Reynal & Hitchcock, 1943.
[2] VIAN Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.
[3] COELHO Paulo, *L'Alchimiste*, trad. Jean Orecchioni, Paris, A. Carrière, 1994.
[4] GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Cent ans de solitude*, trad. Carmen Durand et trad. Claude Durand, Paris, Seuil, 1968.
[5] CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
[6] FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.
[7] VINCENT GERARD Armelle, *Les Jeunes et la lecture - Enquête du Centre National du Livre*, [https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-jeunes-et-la-lecture], consulté le 15 septembre 2022.
[8] ROWLING J.K., *Harry Potter*, 7 volumes, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 1999-2007.
[9] MEYER Stephenie, *Twilight*, 5 volumes, trad. Luc Rigoureau, Paris, Hachette Jeunesse, 2005-2020.
[10] TODD Anna, *After*, vol. 1 et 3 trad. Marie-Christine Tricottet, vol. 2 et 5 trad. Claire Sarradel, vol. 4 trad. Marie-Christine Tricottet et Eugénie Childlin, Paris, Hugo Roman, 2015.

La fantasy a en effet été propulsée auprès du grand public, ici français, au tournant des années 2000 par des œuvres au succès international, qui se déclinent de manière multimédiatique : films, jeux, albums, ouvrages compagnons et produits dérivés de toutes sortes se multiplient à loisir, métamorphosant les œuvres littéraires en franchises au vaste potentiel commercial. Si sa célébrité est récente, sa « pénétration dans nos imaginaires »[1] est désormais si forte « qu'il suffit d'une seule illustration, où figurent des détails aussi infimes qu'un costume médiévalisant ou l'arrière-plan vaporeux d'une forêt »[2] pour la reconnaître. Car bien qu'elle apparaisse à la fin du XIXe siècle, la fantasy réactive tout un corpus de mythes fondateurs et de contes traditionnels particulièrement enracinés dans l'imaginaire collectif occidental. Comme l'explique Anne Besson,

> le genre littéraire de la fantasy constitue le réinvestissement massif et récent d'une catégorie esthétique, le merveilleux, relativement délaissée par la théorie au profit d'un corpus fantastique du XIXe siècle à la légitimité supérieure. Cette inscription claire de la fantasy dans l'art du merveilleux présente en outre l'intérêt de la relier directement, par une esthétique commune, à une histoire des genres dont elle se réclame effectivement, merveilleux médiéval ou contes merveilleux.[3]

C'est pourquoi elle se rêve souvent bien plus ancienne, « réinvent[ant] sa propre naissance en légende »[4] et s'imaginant aussi âgée que le réservoir de mythes qu'elle se réapproprie, « au prix de quelques arrangements avec l'histoire littéraire »[5]. Le genre est pourtant éminemment moderne, car si ses sources d'inspiration sont ancestrales, sa forme épouse le plus souvent celle du roman d'aventure ou du roman feuilleton du XIXe siècle, se déclinant en multiples volumes et enchaînant les péripéties. La fantasy se situe ainsi à l'intersection de plusieurs tendances apparemment contradictoires : « toute jeune mais se sentant vieille comme le monde »[6], elle croise merveilleux mythique et construction moderne, mais recoupe également le champ des littératures de genre, réservées à un public « de niche », et celui des œuvres culturelles destinées à la grande diffusion, deux catégories régulièrement rejetées par le public lettré.

La récente popularité du genre va en effet largement de pair avec une méconnaissance critique, régulièrement teintée de dédain vis-à-vis des productions dites « de masse ». Comme le constate Jean-Pierre Esquenazi,

---

[1] BESSON Anne, *La Fantasy*, Paris, France, Klincksieck, 2007, p. 29.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 17-18.
[4] *Ibid.*, p. 24.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 27.

> [L]a confusion entre la mondialisation et l'impérialisme culturel d'une part, et la passion de certains publics par exemple pour le cycle d'*Harry Potter* ou pour des séries télévisées comme *Buffy*[1] ou *Charmed*[2] […] d'autre part, a suscité moult discours enflammés, ignorants et méprisants. […] La façon actuelle dont les goûts de la jeunesse populaire, après ceux des femmes, sont vilipendés, participe à l'état d'une situation aux antagonismes violents.[3]

D'autant que la fantasy touche justement ce public dont les préférences ont été régulièrement dépréciées : les enfants et adolescents, mais aussi les femmes – le lectorat contemporain étant, nous le verrons, majoritairement constitué de lectrices.

Ainsi le journaliste Baptiste Liger, dans un article de 2012, synthétise-t-il les préjugés qui encombrent la fantasy : elle est perçue en France « comme un sous-genre, un divertissement un peu kitsch pour enfants, adolescents ou adultes fuyant les aléas de la réalité et se réfugiant dans un monde d'elfes et de preux chevaliers »[4]. Ces discours condescendants n'apparaissent pas *ex nihilo* au moment du succès international de *Harry Potter* ou de la trilogie cinématographique de Peter Jackson[5]. Ils rejoignent au contraire une tradition critique ancienne dans l'espace français et une relation conflictuelle au merveilleux que cette thèse va entreprendre de retracer jusqu'au milieu du XIXe siècle. Alors que la Révolution industrielle transforme durablement l'Europe occidentale, l'opposition entre progrès technique et merveille, rêves scientifiques et nostalgie d'une nature préservée, façonne le terreau idéologique dans lequel la fantasy s'apprête à croître. C'est justement la protestation contre une industrialisation perçue comme angoissante et frénétique qui entraîne l'apparition de la première fantasy britannique à la fin du siècle : William Morris, artiste et décorateur de l'Arts & Crafts Movement, ami des préraphaélites, est le premier à écrire des romans de fantasy médiévaliste (*Le Pays creux* en 1856[6], *La Plaine étincelante* en 1890[7], *La Source au bout du monde* en 1896[8], *Le Lac aux îles enchantées* en 1897[9]). Fondateur de la Socialist League, William Morris

---

[1] *Buffy contre les vampires*, 144 épisodes, The WB 1997-2001, UPN 2001-2003.
[2] *Charmed*, 178 épisodes, The WB, 1998-2006.
[3] MIGOZZI Jacques et LE GUERN Philippe, « Productions du populaire : repères et suggestions pour prolonger l'enquête », in Jacques MIGOZZI et Philippe LE GUERN (dir.), *Productions du populaire : 6e colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2004, p. 427.
[4] LIGER Baptiste, *Bilbo le Hobbit et Tolkien. Fantasy, histoire d'un nouveau genre littéraire*, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/bilbo-le-hobbit-et-tolkien-fantasy-histoire-d-un-nouveau-genre-litteraire_1192271.html], consulté le 7 juin 2022.
[5] JACKSON Peter, *Le Seigneur des anneaux*, 3 films, New Line Cinema, 2001-2003.
[6] MORRIS William, *Le Pays creux*, trad. Maxime Massonnat, Paris, Aux Forges de Vulcain, coll. « Littératures », 2011.
[7] MORRIS William, *La Plaine étincelante*, trad. Francis Guévremont, Paris, Aux forges de Vulcain, coll. « Littératures », 2017.
[8] MORRIS William, *La Source au bout du monde*, trad. Maxime Shelledy et trad. Souad Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2016.
[9] MORRIS William, *Le Lac aux îles enchantées*, trad. Francis Guévremont, Paris, Aux Forges de Vulcain, coll. « Littératures », 2012.

« s'inscrit […] dans tout un courant de la gauche révolutionnaire (et souvent libertaire) qui, à l'instar du géographe Élisée Reclus, dénonce ouvertement la ville industrielle comme une horreur accouchée par le capitalisme »[1]. Il fait du médiévalisme un « outil de combat »[2] et imagine des mondes possibles où règnent la beauté et l'harmonie d'une nature préservée. Son influence sur J.R.R. Tolkien est déterminante : bien que ce dernier ne se reconnaisse pas dans l'engagement socialiste de Morris, il partage son enthousiasme pour les arts et la littérature médiévale, ainsi que sa réticence vis-à-vis de la société industrielle.

Ce n'est cependant pas sous l'unique égide de ces auteurs érudits que la fantasy voit le jour. Alors que cette branche britannique se développe dans la continuité du préraphaélisme et du goût romantique pour le Moyen Âge et les sources celtiques, une autre ramification se développe aux États-Unis à partir des années 1920, dans les *pulps magazines*, revues populaires nommées d'après la qualité médiocre de leur papier (fabriqué à partir de pulpe de bois). Ces magazines vendus une dizaine de *cents*, aux couvertures criardes, sont dédiés à la diffusion de masse et touchent un public très différent des cercles lettrés dans lesquels gravitent les auteurs de fantasy anglaise comme Morris, Tolkien ou C.S. Lewis. Les *pulps* proposent principalement des récits aux formats courts, des nouvelles et feuilletons, dans des genres variés : horreur, aventure, western, policier ou science-fiction. La fantasy doit d'ailleurs son nom au titre de l'une de ces revues, *The Magazine of Fantasy and Science-fiction*, créée plus tardivement, en 1949. Mais c'est surtout dans les pages de *Weird Tales* que cette branche américaine de la fantasy émerge : ce magazine révèle en effet Robert E. Howard, créateur du personnage de Conan, auquel on attribue souvent la naissance du sous-genre de la *sword and sorcery* ou de l'*heroic fantasy* – bien qu'il ait eu des contemporains prolifiques comme Clark Ashton Smith, E. Hoffmann Price ou Henry Kuttner, comme le rappelle Jacques Baudou[3]. Howard publie dix-sept récits mettant en scène Conan dans *Weird Tales*, de 1929 à sa mort prématurée en 1936.

Comme l'explique Patrice Louinet, traducteur et spécialiste de Howard, ce dernier est « l'un des auteurs vedettes de *Weird Tales*. Dans les années 1930, *Weird Tales* publiait le meilleur de Clark Ashton Smith, H.P. Lovecraft, Catherine Moore, etc. Howard réussissait à être excellent tout en sachant se vendre »[4]. Il rappelle cependant que « […] *Weird Tales* était une revue de seconde catégorie et qui payait mal. Aujourd'hui, ce *pulp* est mythique, mais à

---

[1] BLANC William, *Winter is coming : une brève histoire politique de la fantasy*, Montreuil, Libertalia, 2019, p. 16.
[2] *Ibid.*, p. 12.
[3] BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, Paris, France, PUF, 2005, p. 37-38.
[4] LE CAFARD COSMIQUE, *Interview de Patrice Louinet : « Conan pessimiste, sombre, nihiliste... »*, [https://web.archive.org/web/20090129105250/http://www.cafardcosmique.com/Patrice-LOUINET-Conan-pessimiste], consulté le 8 septembre 2022.

l'époque, ce n'était qu'un titre au succès moyen parmi des centaines d'autres »[1]. C'est surtout de manière posthume que l'auteur texan connaît le succès, lorsque, à partir des années 1950, plusieurs maisons d'éditions, d'abord Gnomes Press puis Lancer Books, entreprennent de publier des recueils de ses textes – souvent coupés, transformés et réécrits par deux auteurs et éditeurs dont le rôle est déterminant, Lyon Sprague de Camp et Lin Carter. Pour Patrice Louinet, Carter et Sprague de Camp opèrent une véritable dégradation de l'œuvre howardienne, poursuivie dès 1982 par toute une « suite d'auteurs plus ou moins talentueux »[2], comme Robert Jordan et John Maddox Roberts, qui continuent d'exploiter le filon, éloignant toujours plus le personnage de Conan de son œuvre originelle.

L'œuvre de Howard, largement transformée par Carter et Sprague de Camp, est particulièrement modélisante, nous le verrons, dans l'espace français, où une assimilation s'opère assez tôt entre fantasy et *heroic fantasy* (ou *sword and sorcery*), réduisant le genre tout entier aux aventures d'un barbare violent. Sprague de Camp donne d'ailleurs une définition du genre qui correspond tout à fait à la perception qu'en auront les milieux de la science-fiction française : une « école de la fiction fantastique dans laquelle les héros sont plus héroïques, les vilains tout à fait infâmes et où l'action prend totalement le pas sur le commentaire social ou l'introspection psychologique »[3]. C'est justement cette fantasy qui apparaît progressivement dans l'espace français au fil des années 1970, s'intégrant peu à peu aux collections dédiées à la science-fiction – une arrivée particulièrement tardive, quand on compare la France avec certains de ses voisins comme l'Allemagne[4]. *Le Seigneur des Anneaux* est traduit pour la première fois en français à cette période, mais paraît chez Christian Bourgois dans une collection de littérature générale. Il n'est pas associé immédiatement à la *sword and sorcery* américaine, ce qui lui permet de bénéficier d'un accueil critique nettement plus élogieux et d'obtenir par la suite un statut d'exception, même une fois la connexion avec la fantasy ébauchée.

A partir des années 1960, les deux branches de la fantasy, anglaise et américaine, se rejoignent lorsque Tolkien est découvert aux États-Unis par un lectorat enthousiaste, et suscite un phénomène de réception de grande ampleur dans les campus américains. La demande d'œuvres similaires devenant très importante, Lin Carter se voit confier en 1969 la direction de la collection « Adult Fantasy » des éditions Ballantine, et se met à rechercher autant de textes

---

[1] *Ibid.*
[2] BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 39.
[3] LYON SPRAGUE DE CAMP, *Literary Swordsmen and Sorcerers : The Makers of Heroic Fantasy*, Sauk City, Arkham House, 1976. Citation traduite par Jacques Baudou, in *Ibid.*
[4] « Ces éditeurs […] se firent l'écho de la montée en puissance de la fantasy américaine et de la fantasy anglaise, bien avant l'édition française et de manière beaucoup plus complète », in *Ibid.*, p. 88.

possibles qui évoqueraient l'univers tolkienien, aussi bien chez ses précurseurs (comme Lord Dunsany, Hope Mirrlees, Clark Ashton Smith, E.R. Eddison et bien sûr William Morris) que chez des auteurs et autrices contemporaines. Il puise autant dans le corpus européen qu'américain, reliant pour la première fois les deux origines du genre sous la même bannière – un logo bien reconnaissable à l'effigie d'une licorne. Depuis sa découverte du *Seigneur des Anneaux*, le lectorat est en quête d'œuvres-mondes, plus longues et plus sophistiquées que la fantasy des *pulps*. C'est donc cette collection qui « façonne » la fantasy moderne à partir d'invariants tirés de Tolkien et de ses émules, créant une catégorie communément appelée la *big commercial fantasy*, pour sa dimension parfois répétitive et sa volonté affichée de séduire le public du *Seigneur des Anneaux* sans toujours proposer d'innovation. Le cycle de *Shannara* (1977-2020)[1] de Terry Brooks[2] est particulièrement emblématique de ce corpus. La prolifération de cycles de fantasy américains se poursuit dans les années 1970 et 1980 – Ballantine transfère cette ligne éditoriale à sa branche Del Rey Books, et Terri Windling, autrice et éditrice, crée des collections similaires chez Ace Books et Tor Books.

Cette fantasy américaine renouvelée par la lecture tolkienienne arrive plus tardivement encore en France, alors que la *sword and sorcery* a déjà entériné des préjugés tenaces à l'égard du genre, perçu comme un parasite envahissant des collections de science-fiction – mais rencontrant néanmoins un certain succès commercial. Les grands cycles américains sont progressivement traduits en français, mais de manière parfois très sporadique : les multiples changements de traducteurs et traductrices engendrent des incohérences nombreuses, les tomes sont parfois scindés en plusieurs morceaux, ou ne paraissent pas dans leur totalité. Cette histoire éditoriale bousculée, que nous allons détailler au fil de cette étude, participe encore à la dévalorisation du genre, qui peine à se détacher de son association avec un « envahisseur » indésirable venu des États-Unis (une image que la science-fiction a également eu des difficultés à dépasser au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et du Plan Marshall).

Le terme même de « fantasy » est problématique pour un locuteur francophone, et pratiquement intraduisible. Son pendant « fantaisie » (adopté par exemple par Monique Chassagnol[3]), n'est en effet pas une alternative satisfaisante : principalement utilisé en musique,

---

[1] Tout au long de cette thèse, nous indiquerons les dates des parutions originales dans le corps du texte et les références des traductions françaises dans les notes de bas de page.

[2] BROOKS Terry, *Shannara*, 3 volumes, trad. Bernadette Emerich puis Frédérique Le Boucher, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-Fiction », 1992-1994. Les multiples trilogies et tétralogies suivantes ont été publiées par Bragelonne dans une traduction de Rosalie Guillaume.

[3] CHASSAGNOL Monique, *La Fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Leclaire, Université de Rouen Normandie, 1986.

ou en joaillerie où il désigne des pièces peu précieuses, son acception littéraire implique une notion de légèreté et de versatilité qui ne sied pas réellement aux œuvres de fantasy et à leur inspiration épique. Impossible également de lui substituer « fantastique » : si, en anglais, l'adjectif « fantastic » correspond naturellement au substantif « fantasy », Tzvetan Todorov a façonné une définition à part de ce genre dans l'espace français, qui se dissocie nettement du merveilleux. Si le fantastique met en jeu le sentiment d'« hésitation éprouv[é] par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel »[1], la fantasy, au contraire, présente un « surnaturel naturalisé »[2], pleinement accepté dans son espace diégétique. Tolkien, qui n'utilisait pas encore « fantasy » mais plutôt « faerie », l'explique en ces termes dans son essai *Du conte de fées,* reprenant le concept de « suspension consentie de l'incrédulité » attribué à Samuel Coleridge[3] : « le conteur […] fabrique un Monde Secondaire dans lequel l'esprit peut entrer. À l'intérieur, ce qu'il relate est 'vrai' : cela s'accorde avec les lois de ce monde »[4]. L'acception de « fantastique » en français a d'ailleurs évolué au contact de la fantasy au fil de ces dernières décennies, et notamment depuis la vague de cycles de fantasy urbaine publiée après le succès de *Twilight.* Pour de nombreux jeunes lecteurs et lectrices, le « fantastique » renvoie à une galerie de personnages et de créatures réputées effrayantes (vampires et autres lycanthropes…) incorporés à un cadre diégétique proche du monde actuel, et non à la définition todorovienne.

A ces questions de lexique s'ajoute le rejet, déjà évoqué ici, de la culture populaire et de la culture de masse par les réseaux de légitimation institutionnelle. Si la fantasy fait en effet partie des cultures « de niche » jusqu'aux années 2000, sa vaste médiatisation dans cette période, à la suite des deux phénomènes consécutifs de *Harry Potter* et des films de Jackson, la fait basculer brusquement dans la culture de masse. Le genre devient largement connu du grand public, mais n'y gagne aucune reconnaissance dans le champ de la culture considérée comme légitime. Comme l'explique en effet Bernard Lahire dans *La Culture des individus,* il existe deux voies de la domination culturelle – et la fantasy s'est principalement acheminée vers la première, celle de la « popularité » et de la visibilité médiatique :

> Il existe, en effet, dans nos sociétés deux grandes façons de dominer culturellement : dominer par le nombre et la popularité (e. g. chansons, séries télévisées, émissions de divertissement radiophoniques ou télévisées,

[1] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.
[2] BESSON Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 17.
[3] COLERIDGE Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin, suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », 2007.
[4] TOLKIEN J. R. R., *Faërie*, trad. Francis Ledoux, Paris, 10/18, 1978, p. 167-168.

> littérature « grand public », etc.) et dominer par la rareté et la noblesse (e.g. œuvres musicales, picturales, littéraires, théâtrales, etc.).
>
> La première culture domine par l'étendue de son public et traverse souvent les classes et les conditions ; la seconde, qui domine par l'officialité et le prestige qu'elle a su historiquement conquérir, est davantage réservée à ceux qui, par une intense éducation familiale et une inculcation scolaire de longue durée, ont constitué des goûts plutôt rares et demandant suffisamment d'ascétisme et de préalables en termes d'acquisition de connaissances pour se distinguer de la grande majorité des individus vivant dans le même espace social.[1]

C'est pourtant dans les années 2000 que les premières études universitaires françaises sur la fantasy font leur apparition, acheminant progressivement le genre vers une légitimité toujours en construction. L'université d'Artois est pionnière de ces travaux grâce à son axe spécialisé dans la littérature de jeunesse au sein du laboratoire Textes et Cultures, et accueille en mars 2006 le tout premier colloque consacré au genre, organisé par Anne Besson et Myriam White-Le Goff[2]. Afin de diffuser plus largement ces travaux de recherche auprès des publics intéressés, mais non spécialistes, l'université d'Artois crée en 2015 le MOOC « Fantasy : de l'Angleterre victorienne au *Trône de fer* », accessible gratuitement en ligne sur la plateforme institutionnelle FUN.

Les MOOC, soit « Massive Open Online Course », appartiennent à la vaste famille des OER (« Open Educational Resources), dont la définition, encore mouvante, peut renvoyer soit à l'ensemble des ressources accessibles gratuitement en ligne (conférences, vidéos pédagogiques sur Youtube, cours filmés du Collège de France, documents numérisés, podcasts, etc.) soit à la catégorie, plus restreinte, de ces ressources associées à une licence de diffusion libre telle que *Creative Commons*. Pour Matthieu Cisel, les OER sont en effet directement liées au concept d'*open education*[3] tel qu'il a été redéfini à la fin des années 1990 avec l'apparition des logiciels *open source* – c'est-à-dire dont le code source est d'accès libre. Le terme « MOOC »[4] apparaît en 2010 et « faisait à l'origine référence à une poignée de cours ouverts à tous proposés par quelques techno-pédagogues à partir de 2008 »[5]. Là où la plupart des OER

---

[1] LAHIRE Bernard, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2004, p. 63.

[2] BESSON A. et WHITE-LE GOFF M. (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du colloque du CRELID*, Paris, Bragelonne, 2007.

[3] Créé dans les années 1960, « [l]e concept d'Open education représente un projet social et politique, une philosophie de l'apprentissage, davantage qu'un cadre théorique. Il renvoie tant aux valeurs de partage des ressources pédagogiques, qu'à la question de l'agentivité de l'apprenant (Bandura, 1989). Le concept préexiste à la démocratisation d'Internet », in CISEL Matthieu, *Utilisations des MOOC : éléments de typologie*, thèse de doctorat, sous la direction d'Éric Bruillard, Université Paris Saclay, 2016, p. 23.

[4] Les deux propositions faites pour franciser l'acronyme, CLOM (Cours Libre Ouvert et Massif) et FLOT (Formation en Ligne Ouverte à Tous), ne se sont pas réellement implantées chez les locuteurs francophones, qui continuent d'utiliser le terme d'origine.

[5] CISEL Matthieu, *Utilisations des MOOC*, *op. cit.*, p. 46.

entraînent ce que Nicolas Oliveri appelle le « principe de butinage »[1], c'est-à-dire une forme de consommation des savoirs par échantillons, sans véritable cohérence dans la construction des apprentissages, les MOOC se distinguent par la mise en place d'un programme pédagogique organisé avec une progression. Ils se constituent généralement d'un ensemble de cours magistraux enregistrés, à visionner ou écouter dans un certain ordre, d'un système de validation (questionnaires à choix multiples, travaux évalués par les pairs…) et d'un forum de discussion permettant aux apprenants et apprenantes ainsi qu'à l'équipe pédagogique de communiquer. Une attestation de validation vient clôturer le programme, mais sa valeur reste symbolique, puisque très peu de MOOC proposent une équivalence en crédits ou ECTS.

Les MOOC apparaissent dans les années 2010 et suscitent un véritable engouement en 2011 au moment où Sebastian Thrun, professeur de l'université de Stanford et co-fondateur de la plateforme Udacity, lance un MOOC sur l'intelligence artificielle, qui rassemble presque 200 000 inscriptions. Ce succès pousse un certain nombre de plateformes à faire leur apparition sur le marché américain : d'abord Coursera, puis EdX, financée par le MIT et l'université d'Harvard, et développée sous l'égide de Google. L'enthousiasme est cependant de courte durée, puisque dès 2012 est observée une grande disparité entre le nombre d'inscriptions et le nombre de validations effectives du programme (environ 5%)[2]. En France, l'arrivée des MOOC est plus tardive : la plateforme FUN (France Université Numérique) commence son développement en 2012 sur l'initiative de Geneviève Fioraso, ministre de l'Enseignement supérieur et de la recherche, alors que l'engouement des universités américaines a déjà commencé à décroître. Les concepteurs de FUN s'appuient sur la technologie Open EdX, version *open source* du système créé par Google, bien que les données soient hébergées par un institut français, l'INRIA.

En 2015, au moment où commence le MOOC Fantasy, la plateforme dépasse le million d'inscriptions pour 193 cours disponibles[3] et paraît donc rencontrer une certaine adhésion du public. Le cours de l'université d'Artois a rassemblé quant à lui un nombre sans précédent d'amateurs du genre lors de ses trois éditions successives (9296 inscrits la première année, puis 6354 et 6529 pour les deux suivantes). Chacune de ces sessions a donné lieu à des discussions très fertiles entre les apprenants et apprenantes sur les forums de discussion mis à leur disposition, mais a aussi permis de créer un espace d'échange entre les amateurs et amatrices

[1] OLIVERI Nicolas, *Apprendre en ligne : quel avenir pour le phénomène MOOC ?*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 59.
[2] *Ibid.*, p. 41.
[3] FUN MOOC, *Le Million ! Le Million !*, [http://www.fun-mooc.fr/fr/actualites/le-million-le-million/], consulté le 13 septembre 2022.

du genre et ses expertes universitaires. Les milliers de messages échangés constituent un corpus sans précédent pour étudier la réception contemporaine de la fantasy en France, et nous avons pu bénéficier d'un accès privilégié à ces données textuelles[1]. Nous avons choisi de citer ces messages sans normalisation ortho-typographique, comme il convient de le faire en sociologie et dans les études sur les usages numériques – la seule altération que nous nous sommes autorisée consiste dans le passage en italique des titres d'œuvres, afin de les rendre plus aisément identifiables à la lecture. Ces échanges en ligne nous ont été particulièrement précieux pour étudier non seulement la réception française de la fantasy, mais aussi et surtout, la réaction de ses publics à l'institutionnalisation progressive du genre, désormais devenu un objet d'étude universitaire.

*

La fantasy présente ainsi un exemple représentatif du sort commun des productions culturelles « de genre » et « de masse », comme de leur évolution actuelle vers une meilleure reconnaissance. Il s'agira dans cette thèse de réévaluer la place du genre dans l'histoire littéraire française, en s'intéressant notamment à la réception critique et aux différents publics du genre, dont nous estimons, dans la lignée des théories de la réception, le rôle comme essentiel. Nous nous sommes en effet appuyée sur les principes dégagés par Jauss, qui considère l'histoire littéraire comme un processus dont la cohérence n'apparaît qu'à la lumière de l'expérience des lecteurs et lectrices :

> La littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité – lecteurs, critiques, et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre.[2]

Jauss établit en effet la notion d'horizon d'attente, qui façonne toute réception : les œuvres antérieures créent des attentes pour le lectorat, qui garde le souvenir de ses expériences de lecture passées. C'est à l'aune de ces attentes que toutes les œuvres nouvelles sont évaluées, pour leur conformité ou, au contraire, leur différence avec les modèles précédents. De manière réciproque, les œuvres nouvelles modifient à leur tour la perception des œuvres antérieures, étant constamment réactualisées par le processus dynamique de la réception. Stanley Fish pousse jusqu'à son paroxysme la théorie des pouvoirs du lectorat en 1980[3], s'appuyant sur une

[1] La première phase d'exploitation de ces données a en effet eu lieu dans le cadre du projet structurant LégiPop, financé par la MESHS-Lille Nord de France.
[2] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 48-49.
[3] FISH Stanley Eugene, *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. Etienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

expérience réalisée avec ses étudiants et étudiantes qu'il érige en fable théorique pour affirmer que les « communautés interprétatives » ne se contentent pas d'interpréter les œuvres jusqu'à la re-création, mais *font* le sens des textes en les pliant parfois à leur volonté, pour y déceler des signes qui corroborent leurs hypothèses. Les élèves de Fish sont en effet dupés par leur enseignant, qui leur présente une liste de noms de linguistes comme un poème religieux. Leur horizon d'attente ayant déjà été défini, ils trouvent bel et bien dans le « poème » des références bibliques qui concordent avec le faux présupposé. Si l'expérience est certes critiquable (d'autant que la posture d'autorité de Fish biaise sans doute la réaction des étudiants et étudiantes), elle permet néanmoins de démontrer la puissance de l'horizon d'attente pour comprendre tout phénomène de réception.

C'est pourquoi notre exploration de l'histoire de la fantasy en France dans cette thèse commence dès la fin du XIXe siècle, et non au moment de l'arrivée effective des premiers textes traduits. Si nous avons d'abord pensé, lors de la genèse de ce projet, commencer nos recherches en 1972, soit au moment de la première traduction du *Seigneur des Anneaux* en français, nous avons rapidement compris que la réception de la fantasy, et notamment sa dépréciation contemporaine encore vivace, n'était compréhensible qu'à la lumière d'une exploration plus large du paysage critique et intellectuel dans lequel celle-ci avait débarqué depuis le monde anglophone. Nous avons donc décidé de repartir à la naissance de la fantasy anglaise pour observer cette fois la situation en France à la même époque : c'est pour cette raison que nous consacrons notre premier chapitre à une exploration du merveilleux fin-de-siècle afin de mieux saisir les enjeux de cette réception, mais également d'identifier des différences culturelles pouvant expliquer que la fantasy n'ait pas pleinement pu naître en France comme elle l'avait fait en Angleterre sous la plume de Morris. Si nous avons d'abord pensé effectuer un simple état des lieux, nous avons découvert au fil de nos recherches que le corpus merveilleux fin-de-siècle était particulièrement riche et donnait un éclairage nécessaire à l'ensemble de notre travail. Il nous est ainsi apparu indispensable de mieux saisir l'horizon d'attente spécifique de la France de cette période afin de comprendre l'enracinement des métadiscours contemporains sur la fantasy et de les envisager dans une continuité, car si leur virulence s'appuie régulièrement sur des malentendus, elle n'a toutefois rien d'accidentel. Comprendre le rapport complexe de la littérature française avec le merveilleux s'est révélé tout aussi essentiel pour mieux appréhender l'émergence d'une fantasy nationale, articulée autour de deux traditions littéraires différentes, française et anglo-saxonne, et trouvant justement sa place dans un dialogue culturel devenu source de créativité.

Nous verrons en effet dans ces pages que la France décline différemment de l'Angleterre le conflit de la merveille et du progrès, d'une manière qui ne conduit pas directement à la naissance d'une proto-fantasy, mais qui fait émerger des œuvres limitrophes – trop isolées et marginales, cependant, pour créer un véritable élan menant à la constitution d'un genre littéraire à part entière. Notre recherche des ancêtres « invisibles » de la fantasy française s'inscrit dans la perspective de l'archéologie des médias conceptualisée par Jussi Parikka, qui se penche sur le rapport entre anciens et nouveaux médias en accordant autant de poids aux formes oubliées et obsolescentes, aux essais avortés et aux anomalies qu'aux technologies triomphantes, « s'intéress[ant] aux fouilles dans le passé afin de comprendre le présent et l'avenir »[1]. Jussi Parikka utilise d'ailleurs le genre rétro-futuriste du *steampunk*, qui « vit dans plusieurs mondes en même temps », pour « symbolise[r] l'esprit de l'archéologie des média[2], qui consiste à envisager l'ancien et le nouveau selon des lignes parallèles »[3]. Au lieu de considérer la fantasy comme un genre éminemment anglo-saxon, et le merveilleux d'expression française comme une littérature mineure, effacée dès la naissance, nous avons décidé d'envisager de manière globale ces différents « rameaux morts », pour paraphraser Serge Lehman[4]. Si nous n'avons pas cherché pour autant à proposer un récit alternatif (voire une version *steampunk*) de l'histoire littéraire, nous avons considéré, comme Parikka, les « cultures médiatiques comme sédimentées en différentes couches, selon les plis du temps et de la matérialité au sein desquels le passé peut soudain être redécouvert de façon nouvelle »[5]. C'est ainsi à la lumière de la fantasy contemporaine que nous avons envisagé de *relire* la littérature fin-de-siècle, recherchant des ancêtres perdus et des traces à demi-effacées d'un merveilleux moderne, avant le raz-de-marée de Tolkien et de Rowling.

La période de la Révolution industrielle constitue également, pour Pierre Bourdieu, un moment charnière dans l'autonomisation du champ littéraire en France. Si la littérature et les arts sont d'abord soumis au régime du mécénat, la constitution d'un champ littéraire autonome, affranchi des pouvoirs politiques, religieux et économiques, s'effectue ensuite progressivement et sous trois conditions : l'émergence d' « un corps toujours plus nombreux et plus différencié

---

[1] PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, 2017, p. 32.

[2] Le traducteur de Parikka, Christophe Degoutin, a choisi de ne pas accorder « média » au pluriel (le terme étant déjà un pluriel latin), mais en le francisant pourtant avec l'accent aigu au lieu d'utiliser le latin « media ». Dans un souci de cohérence, nous avons préféré franciser totalement le terme dans cette thèse en ajoutant la marque du pluriel français.

[3] PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, *op. cit.*, p. 32.

[4] LEHMAN Serge, « L'Héritage du merveilleux scientifique », in Sven ORTOLI (dir.), *Tintin chez les savants*, Paris, Science & vie, 2003, p. 23.

[5] PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, *op. cit.*, p. 33-34.

de producteurs et de marchands de biens symboliques »[1], la multiplication d' « instances de consécration placées en concurrence pour la légitimité culturelle, telles que les académies ou les salons »[2] et enfin « l'apparition d'une catégorie socialement distincte d'artistes ou d'intellectuels professionnels »[3], qui n'est atteinte qu'avec l'essor du libéralisme et l'industrialisation de la production de livres. C'est au moment de la Révolution industrielle que naît ainsi un véritable marché des biens symboliques :

> [L]e mouvement du champ artistique vers l'autonomie qui s'est accompli à des rythmes différents selon les sociétés et selon les domaines de la vie artistique s'accélère brutalement avec la révolution industrielle et la réaction romantique. Le développement d'une véritable industrie culturelle, et en particulier la relation qui s'instaure entre la presse quotidienne et la littérature et qui favorise la production en série d'œuvres élaborées selon des méthodes quasi industrielles, comme le feuilleton […], coïncide avec l'extension du public résultant de la généralisation de l'enseignement élémentaire, capable de faire accéder de nouvelles classes (et les femmes) à la consommation symbolique (par exemple la lecture de romans). Le développement du système de production de biens symboliques […] s'accompagne d'un processus de différenciation qui trouve son principe dans la diversité des publics auxquels les différentes catégories de producteurs destinent leurs produits, et ses conditions de possibilité dans la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes, même lorsque la sanction économique vient redoubler la consécration culturelle […][4]

La naissance de ce « marché des biens symboliques » s'accompagne toutefois d'un nouveau clivage entre les créateurs et créatrices qui acceptent cette logique commerciale et ceux et celles qui, au contraire, décrètent l'« irréductibilité de l'œuvre d'art au statut de simple marchandise et du coup la singularité de leur pratique » [5]. C'est justement « la constitution de l'œuvre d'art comme marchandise et l'apparition […] d'une catégorie nombreuse de producteurs de biens symboliques spécifiquement destinés au marché » qui donnent naissance à « une théorie de l'art pur », dissocié de la marchandise et créé pour « la délectation désintéressée, irréductible à la simple possession matérielle » [6]. Bourdieu oppose alors « le champ de grande production symbolique », destiné au grand public, qui « obéit à la loi de la concurrence », et « le champ de production restreinte », qui « tend à produire lui-même ses normes de production et les critères d'évaluation de ses produits » et ne recherche que « la

[1] BOURDIEU Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *L'Année sociologique, troisième série*, vol. 22, 1971, p. 50.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 51.
[4] *Ibid.*, p. 52.
[5] *Ibid.*, p. 52-53.
[6] *Ibid.*, p. 53.

reconnaissance proprement culturelle accordée par le groupe des pairs, qui sont à la fois des clients privilégiés et des concurrents »[1]. Cette dissociation entre un champ littéraire acceptant la logique commerciale et un cercle intellectuel refusant de s'assujettir à la demande du public apparaît déjà sous la plume de Sainte-Beuve (« De la littérature industrielle », 1839[2]), auquel Bourdieu fait d'ailleurs référence, et qui critique les écrivains populaires et les feuilletonistes cherchant à écrire pour vivre, à cause desquels « l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image »[3]. L'éloignement du « champ de production restreinte » des attentes du grand public entraîne une méfiance de ces producteurs de biens symboliques désintéressés à l'égard des auteurs et autrices qui rencontrent le succès :

> Si les producteurs (*i.e.* les intellectuels, les artistes ou les savants) ne regardent jamais sans une suspicion, qui n'exclut d'ailleurs pas quelque fascination, les œuvres et les auteurs qui recherchent ou obtiennent des succès trop éclatants, allant parfois jusqu'à voir dans l'échec en ce monde une garantie, au moins négative, de salut dans l'au-delà, c'est, entre autres raisons, que l'intervention du « grand public » est de nature à menacer la prétention du champ au monopole de la consécration culturelle.[4]

Cette « consécration culturelle » détachée du succès commercial passe par des institutions variées, comme « le système d'enseignement, les académies, les instances officielles de diffusion (musées, théâtres, opéras, salles de concert etc.) auxquelles peuvent s'ajouter des instances moins largement reconnues mais exprimant plus étroitement les producteurs culturels, tels que sociétés savantes, cénacles, revues, galeries »[5]. Bien que ces structures soient hétérogènes, elles lancent un « procès de canonisation » des œuvres, dont la durée est « d'autant plus longue que leur autorité est largement reconnue et en mesure de s'imposer plus durablement »[6]. L'un des « procès de canonisation » les plus lents est celui du système d'enseignement, qui « continue de maintenir un décalage entre la culture produite par le champ de production et la culture scolaire, banalisée et rationalisée par et pour les besoins de l'inculcation »[7]. La relation qu'entretiennent le « champ de production restreinte » et les institutions scolaires et universitaires est fondamentalement ambivalente :

> […] si la dénonciation de la routine professorale est en quelque sorte consubstantielle à l'ambition prophétique, […] il reste que les producteurs ne peuvent manquer d'être attentifs aux verdicts, sans doute révocables et

[1] *Ibid.*, p. 55.
[2] SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, vol. 19, 1839, p. 675-691.
[3] *Ibid.*, p. 678.
[4] BOURDIEU Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *op. cit.*, p. 57.
[5] *Ibid.*, p. 72.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 74.

> révisables, de l'institution universitaire parce qu'ils ne sauraient ignorer qu'elle aura le dernier mot et que la consécration ultime ne peut leur advenir en dernier ressort que d'une autorité dont toute leur pratique et toute leur idéologie professionnelle contestent la légitimité, sans pour autant échapper à son champ d'application. Et nombre d'agressions contre l'institution scolaire témoignent que leurs auteurs reconnaissent assez la légitimité de ses verdicts pour lui reprocher de ne pas les avoir reconnus.[1]

C'est en nous appuyant non seulement sur ce modèle théorique, mais aussi sur les travaux ultérieurs qui l'ont questionné (et notamment le champ des *fan studies*) que nous envisagerons les différents « procès de canonisation » tout juste entamés par la fantasy en France et les différents obstacles qu'ils continuent de rencontrer. Nous appellerons « culture légitime » à la fois les biens culturels issus du « champ de production restreinte » et en cours de « canonisation » par les différentes institutions chargées de la consécration culturelle, mais aussi les œuvres étudiées dans le cadre scolaire et enseignées à l'université – ces deux structures d'enseignement étant, dans le cas de la fantasy, en avance sur les producteurs de biens symboliques et leurs propres réseaux et cénacles. Dans la lignée de Bernard Lahire, nous considérerons que la légitimité culturelle « relève fondamentalement d'une *sociologie de la croyance et de la domination* » :

> On n'est fondé à parler de légitimité culturelle que si, et seulement si, un individu, un groupe ou une communauté croit en l'importance, et même souvent en la supériorité, de certaines activités et de certains biens culturels par rapport à d'autres. […]
>
> La question de la légitimité culturelle, et plus précisément de la croyance en la légitimité culturelle d'un bien ou d'une pratique, est indissociable de ce que l'on pourrait appeler le degré de désirabilité collective entretenu à son égard. Ce qui marque l'écart entre simple *différence sociale* et une *inégalité* sociale d'accès à toute une série de biens, pratiques, institutions etc., c'est bien le fait que l'on a affaire, dans le second cas de figure, à des objets qui sont définis collectivement et de manière assez large comme hautement désirables. […] Il n'y a donc *inégalité* que parce qu'il y a *forte désirabilité* collectivement entretenue.[2]

L'adhésion des publics français de la fantasy à cette « croyance en la légitimité » est ambivalente : nous verrons dans ces pages que le lectorat oscille entre le désir de voir son goût reconnu comme digne d'intérêt par les institutions culturelles (programmes scolaires, enseignement universitaires, critique littéraire et journalistique), ce qui lui permettrait de sortir d'une situation inégalitaire, et un certain rejet de cette culture légitime dont il conteste justement la « forte désirabilité ». Les amateurs et amatrices de fantasy ont en effet eu le temps de constituer leurs propres cercles et espaces de sociabilité, souvent en ligne, dans lesquels la

[1] *Ibid.*, p. 75.
[2] LAHIRE Bernard, *La Culture des individus*, *op. cit.*, p. 39.

culture « désirable » diffère de la culture classique et académique – c'est ce qu'illustre notre premier exemple de la « bibliothèque virtuelle » des Booktubeuses. Lecteurs et lectrices de fantasy ont ainsi constitué leur propre corpus d'œuvres de référence qui recoupe en partie celui de la « culture geek », désormais intégrée à la culture populaire largement médiatisée, mais sans cesser de former pour autant des « niches » très confidentielles, quand la connaissance devient plus pointue ou se concentre sur des univers en particulier.

Notre étude de ce lectorat a ainsi croisé la sociologie des publics et les *fan studies*, dont les travaux ont permis de revaloriser l'amateur ou l'amatrice d'œuvres populaires, désormais « redéfini comme un consommateur actif, critique, et employé à construire ou négocier le sens des fictions qui lui sont proposées »[1]. Ce champ de recherche, encore relativement nouveau dans l'espace français, s'intéresse en effet à l'intelligence collective de ces communautés interprétatives, actives et productrices de sens. Comme l'explique Mélanie Bourdaa, « le terme fan conserve pour beaucoup sa tonalité péjorative et reste associé avec le culte religieux », notamment en France, où ils et elles « ont longtemps été perçus comme des publics aliénés, dépendant des industries culturelles et créatives »[2], depuis le portrait qu'en dresse justement Pierre Bourdieu dans *La Distinction* en 1979[3]. Les différents travaux de Henry Jenkins (*Textual Poachers* en 1992[4], puis *Fans Bloggers, gamers*[5] et *La Culture de la convergence* en 2006[6]), qui se définit lui-même comme un « aca-fan » (soit « academic fan »), ont permis de réévaluer la perception de ce public. Jenkins décrit en effet les fans comme des experts passionnés, capables de mise à distance critique et producteurs de contenus, utilisant les œuvres-sources comme support de sociabilité et de créativité. Le lectorat français de fantasy a, à l'instar des communautés décrites par Jenkins, suscité une critique endogène et créé ses propres espaces d'échange, générant ses experts et expertes d'un champ encore peu considéré par la critique littéraire et journalistique.

Notre travail articule ainsi histoire culturelle et éditoriale, études de cas relevant davantage de l'analyse comparatiste, traces de réception critique, journalistique mais aussi

---

[1] MIGOZZI Jacques et LE GUERN Philippe, « Productions du populaire : repères et suggestions pour prolonger l'enquête », *op. cit.*, p. 7.
[2] BOURDAA Mélanie, « Les Fans, ces publics si spécifiques. Définition et méthodologie pour le chercheur », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, nº 17, 9 mars 2019. En ligne : [http://journals.openedition.org/belphegor/1701], consulté le 3 octobre 2022.
[3] BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de minuit, 1979.
[4] JENKINS Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York & London, Routledge, 1992.
[5] JENKINS Henry, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006.
[6] JENKINS Henry, *La Culture de la convergence*, trad. Christian Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013.

fanique. Dans l'objectif de proposer une étude suffisamment vaste du point de vue de l'histoire littéraire et culturelle, nous n'avons pas délimité un corpus strict qui se serait nécessairement avéré incomplet pour saisir le sujet dans son ensemble. Nous avons préféré puiser dans des sources multiples, explorant conjointement textes de fiction, français bien sûr, car il s'agit de réévaluer la place du merveilleux dans l'espace français avant l'émergence d'un genre identifié comme fantasy, mais aussi textes anglophones, dont seront étudiés la réception de leurs traductions. L'autre partie de notre corpus regroupe des traces de réception : ouvrages critiques, archives de presses et fanzines disponibles dans les fonds de la Bibliothèque Nationale de France – en allant des revues les plus célèbres comme *Fiction* à des publications plus confidentielles (parfois reliées et annotées à la main) – mais aussi les ressources en ligne, webzines, forums (notamment ceux du MOOC fantasy), et espaces de discussion privés sur Discord (sur lesquels ont souvent basculé les fandoms encore actifs).

Si nous n'avons consacré qu'une section de notre troisième chapitre à l'analyse des messages du MOOC, leur étude nous a surtout permis d'orienter globalement nos recherches tout au long de la thèse : repérer les auteurs et autrices favorites de ce public nous a par exemple orientée vers des études de cas, comme celle de l'œuvre de Pierre Bottero et des communautés interprétatives de « Marchombres » qui constituent son fandom. C'est également l'observation des messages collectés sur ces forums qui nous a fourni des clefs de lecture concernant la fantasy française et ses spécificités. Mais les interactions entre apprenants et apprenantes ont surtout constitué un espace privilégié pour étudier la relation qu'entretiennent les publics avec la légitimation progressive de leur genre de prédilection, ayant « officiellement » fait son entrée à l'université avec la création du MOOC.

Cette thèse, sur un genre qui s'est pourtant massivement imposé dans notre culture partagée depuis le tournant du XXIe siècle, est pourtant encore inédite. S'il existe en effet des travaux proches de notre sujet, et sur lesquels nous nous sommes régulièrement appuyée, la place de la fantasy dans l'espace culturel français n'a pas encore été étudiée sur une période historique aussi étendue, et en croisant ces champs disciplinaires. Le lectorat contemporain de fantasy et de science-fiction a été étudié dans une perspective sociologique par Élodie Hommel[1], à partir d'entretiens réalisés en 2014 lors du festival des Intergalactiques et de celui des Utopiales, et nous nous référerons régulièrement à ce travail de recherche au cours de cette thèse. Bien que notre étude recoupe la sociologie des publics, elle s'inscrit pourtant bel et bien

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, thèse de doctorat, sous la direction de Christine Détrez, Université de Lyon, 2017.

dans le champ littéraire, nous nous appuierons donc prioritairement sur des traces de réception écrites, même si nous avons parfois échangé directement avec des fans pour éclaircir certaines de nos interrogations. Notre travail croise également celui de Laura Martin-Gomez, qui a étudié la réception de l'œuvre tolkienienne par ses fans entre 1955 et 1992 dans trois aires culturelles différentes (France, Royaume-Uni, États-Unis)[1], et que nous citons fréquemment afin de comprendre le statut particulier de cet auteur. La thèse de Vivien Féasson, consacrée à la démarche de retraduction des œuvres de fantasy comme outil de légitimation[2], nous a également été d'un appui certain afin de comprendre les enjeux de la réception contemporaine du genre et son acheminement vers une meilleure reconnaissance.

Une « fouille archéologique » (chapitre I) dans les vestiges d'une proto-fantasy française perdue nous permettra de comprendre dans quel paysage idéologique s'amarrent les premières œuvres du genre traduites en français et de démêler les différents métadiscours qui les ont accompagnées, que ceux-ci émanent des auteurs, des éditeurs, des critiques endogènes ou exogènes. Des postures de rejet particulièrement violentes à l'égard de la fantasy émergent en effet dans le sillage de ces traductions, d'abord très éparses, puis de plus en plus nombreuses à partir des années 1970, où elles se répartissent entre les éditeurs de littérature générale et les collections de science-fiction (chapitre II). Le tournant des années 2000, déjà évoqué plus haut, constitue un changement de paradigme majeur où la fantasy, en dépit de son assimilation avec la culture de masse, entame une trajectoire de légitimation construite de manière commune par les milieux éditoriaux, universitaires et faniques (chapitre III). Nous explorerons enfin les différentes réappropriations de la fantasy par les auteurs et autrices de fantasy française et par leurs publics (chapitre IV), afin de comprendre les enjeux paradoxaux d'une « french touch » (pour reprendre un terme régulièrement employé par les fans), travaillée par une tension entre le désir d'émancipation de ses modèles anglophones et la nécessaire reproduction des formules à succès à l'œuvre dans les cultures populaires et médiatiques.

[1] MARTIN-GOMEZ Laura, *La Réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992*, thèse de doctorat, sous la direction d'Anne Besson, Université d'Artois, 2020.
[2] FEASSON Vivien, *La Retraduction comme outil de légitimation du genre : le cas de la fantasy en langue française*, thèse de doctorat, sous la direction d'Antoine Cazé, Université Paris Cité, 2019.

Chapitre I : Un terrain peu fertile ? Cartographie d'un merveilleux français en pleine mutation (1820-1940)

Comme l'écrit Anne Besson en 2007, la fantasy est victime d'une « *doxa* », profondément enracinée dans l'espace français, qui l'envisage « comme expression d'un imaginaire anglo-américain, et oppose en particulier une France de la Raison et une Grande-Bretagne où soufflent les vents d'une sensibilité sans entraves »[1]. L'origine de ce préjugé remonterait à la théorie des climats, élaborée dans l'Antiquité depuis Hippocrate avant d'être reprise et diffusée, en France, par Jean Bodin dans *Les Six livres de la République*[2] (1576) et surtout par Montesquieu dans *L'Esprit des lois*[3] (1746). Cette théorie, qui établit une relation entre les caractéristiques météorologiques d'un lieu et les qualités humaines de ceux qui l'habitent, suppose qu'il existe un rapport inversé entre température et caractère : ainsi, les peuples du Nord seraient chauds et passionnés, quand les peuples du Sud seraient dotés d'un tempérament plus froid. Pour Jean Bodin, l'Angleterre fait indubitablement partie des pays froids, classés dans le septentrion aux côtés du Danemark, de la Scythie et de la Tartarie, quand la France appartient à une zone médiane qui comprend aussi l'Espagne du Nord, l'Italie, et la Haute-Allemagne. Chez Montesquieu, qui tire de ce « déterminisme climatique »[4] des interprétations concernant le système politique, le peuple anglais possède un tempérament passionné et libre[5] : nous verrons que cette perception de l'Angleterre nourrit particulièrement la réception de sa littérature, et que les précurseurs de la fantasy sont régulièrement commentés via ce prisme – et ce jusqu'à l'époque contemporaine.

Cette *doxa* d'une culture française peu tournée vers l'imagination s'appuie également sur le faible intérêt de la critique française à l'égard de la catégorie du merveilleux, souvent délaissée au profit du fantastique. La France a pourtant connu, au XVIIe siècle, une forme d'âge d'or du conte merveilleux littéraire, et n'a pas cessé la production de tels récits après l'avènement d'un rationalisme né des Lumières. Le XIXe siècle, qui nous intéresse particulièrement ici, est en effet très prolifique en la matière, et les critiques adressées au

[1] BESSON Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 46.
[2] BODIN Jean, *Les Six livres de la République. Un abrégé du texte de l'édition de Paris de 1583*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.
[3] MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, Londres, Nourse, 1772.
[4] PINNA Mario, « Un aperçu historique de la "théorie des climats" », *Annales de géographie*, vol. 98, n° 547, 1989, p. 323.
[5] Voir livre VI, livre XV chapitre XIII, livre XIX chapitre XXVII, in MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, *op. cit.*

merveilleux n'ont pas eu pour conséquence directe son déclin. Ces récits merveilleux sont cependant peu connus, rarement réédités, et relativement invisibilisés par la critique – d'où la difficulté de percevoir, dans la production littéraire française, des ancêtres possibles de la fantasy. Nous proposerons dans ce premier chapitre une « archéologie » de ces formes souvent méconnues, qui n'ont encore jamais été envisagées comme une unité possible, afin de montrer comment le maillage qu'elles constituent annoncent les difficultés qu'auront les premiers textes de fantasy à s'affirmer dans l'espace français. La relation complexe des auteurs, autrices et critiques au genre merveilleux façonne en effet dès cette époque l'horizon d'attente qui accueillera les premières incursions de la fantasy.

1. Déclin et renouveau : la merveille contre le progrès et l'Histoire

Tout au long du XIXe siècle, une production merveilleuse disparate en langue française se développe en réaction au progrès technique de la Révolution Industrielle. Jean de Palacio remarque judicieusement le paradoxe à l'œuvre dans ces années : l'époque prophétise la fin du merveilleux, qui serait terrassé par le triomphe de la modernité, mais ce faisant, le genre ne cesse de prouver sa permanence ; « le merveilleux, que l'on croyait voué à l'extinction, est à l'ordre du jour. […] [L]es contes prolifèrent, les fées pullulent, les réflexions sur le légendaire et la féerie se multiplient »[1] . Il s'agit cependant d'un merveilleux en pleine mutation, tiraillé tantôt par l'esprit Décadent, tantôt par le positivisme de la Révolution industrielle, et surtout, d'un merveilleux qui s'exprime principalement, nous le verrons, via des formes non-romanesques. En effet, contrairement à l'Angleterre qui voit apparaître à cette époque les premiers romans de fantasy de William Morris, nés d'une rencontre entre la catégorie du merveilleux et le goût médiévalisant de l'époque victorienne, le merveilleux français qui lui est contemporain s'exprime majoritairement via les genres du conte et de la nouvelle, mais aussi dans le théâtre (que nous développerons en I.2.). Les Romantiques et les Décadents, que nous développerons particulièrement dans ce premier point, s'intéressent particulièrement au genre du conte (qu'ils essaient soit de préserver d'une disparition imminente, soit de « pervertir »), quand les auteurs épiques délaissent quant à eux les sources merveilleuses au profit de thématiques historiques plus modernes.

[1] PALACIO Jean de, *Les Perversions du merveilleux : « Ma Mère l'Oye » au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 14.

a. Le merveilleux romantique : préserver le fonds légendaire

Le XIXe siècle témoigne d'une grande permanence du conte merveilleux, et manifeste tout d'abord, dans sa première partie, le désir de comprendre et surtout de conserver le matériau légendaire et mythique, perçu comme menacé de disparition. En Allemagne, la mythologie comparée d'Adalbert Kuhn[1] puis de Max Müller[2] émerge suite aux travaux de folkloristes entrepris dès 1812 par les frères Grimm[3], tandis qu'en Irlande, le « Celtic Revival »[4], porté par l'élan nationaliste[5], s'apprête à voir le jour. Les écrivains français se penchent également sur les contes populaires et régionaux, dans un souci de préserver – mais aussi de comprendre et de commenter – ce patrimoine. Charles Nodier fait particulièrement apparaître la nécessité de préserver un merveilleux ancestral, synonyme d'une enfance heureuse du monde, dans *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822), court récit inspiré d'une légende écossaise lue chez Walter Scott (et donc elle-même déjà importée). Dans ce texte, Nodier défend la survivance d'un merveilleux païen dans un monde qui semble désenchanté par l'influence du christianisme, et qui peut bien entendu faire écho, dans le contexte du XIXe siècle, à la modernité en marche. Le lutin Trilby, inspiré « des *drows* de Thulé et des *elfs* ou lutins familiers de l'Ecosse »[6], apporte joie de vivre et prospérité à la demeure de Jeannie et de son époux, avant d'être chassé par les moines lors d'un exorcisme. Le départ de Trilby entraîne alors le désespoir de la jeune femme :

> À peine le follet, chassé par l'ermite, avait quitté le seuil de la chaumière de Dougal, Jeannie sentit amèrement que l'absence du pauvre Trilby en avait fait une profonde solitude. Ses chansons de la veillée n'étaient plus entendues par personne, et certaine de ne confier leurs refrains qu'à des murailles insensibles, elle ne chantait que par distraction ou dans les rares moments où il lui arrivait de penser que Trilby avait peut-être déjoué les exorcismes du vieux moine. Alors, l'œil fixé sur l'âtre, elle cherchait à discerner, dans les figures bizarres que la cendre dessine en sombres compartiments sur la fournaise éblouissante, quelques-uns des traits que son imagination avait prêtés à Trilby ; elle n'apercevait qu'une ombre sans forme et sans vie qui rompait çà et là l'uniformité du rouge enflammé du foyer et se dissipait à la moindre agitation de la touffe de bruyères sèches qu'elle faisait siffler devant le feu pour le ranimer. […] Dieu ! que les temps étaient changés ! que les soirées étaient longues, et que le cœur de Jeannie était triste ![7]

---

[1] KUHN Adalbert, *Zur ältesten Geschichte der indogermanischen Völker*, Berlin, Nauck, 1845. Non traduit.
[2] MÜLLER Friedrich Max, *Essai de mythologie comparée*, Paris, A. Durand, 1859.
[3] GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Contes choisis de la famille*, trad. Anonyme, Limoges, E. Ardant, 1885.
[4] KRANS Horatio Sheafe, *William Butler Yeats and the Irish Literary Revival*, London, W. Heinemann, 1905. Non traduit.
[5] MURPHY Andrew, *Ireland, Reading and Cultural Nationalism, 1790-1930: Bringing the Nation to Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018. Non traduit.
[6] NODIER Charles, *Trilby ou Le lutin d'Argail*, Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2001, p. 7.
[7] *Ibid.*, p. 13-14.

Les chansons de Trilby, à l'instar des récits merveilleux eux-mêmes, enchantent et embellissent la réalité : en conserver la mémoire semble d'autant plus essentiel dans un XIXe siècle qui expérimente les bouleversements de la Révolution Industrielle, et qui paraît s'éloigner peu à peu d'une forme de temps primitif, nourri de croyances en l'invisible. Cette même insistance sur le « désenchantement » lié à la christianisation est également présente dans les recueils de contes régionaux collectés par Amélie Bosquet ou par George Sand – que nous aborderons plus loin dans cette sous-partie.

Pour Charles Nodier, comme l'explique Gabriele Vickermann, la littérature permet de « suppléer au besoin qu'a l'homme devenu purement rationnel de sa part de merveilleux » [1]. En effet, dans un essai de 1831 intitulé « De quelques phénomènes du sommeil », où il commente *Smarra ou les démons de la nuit*[2], Nodier déplore « l'état de rationalisme étroit et positif auquel le long désenchantement de la vie sociale nous a réduits »[3], et défend l'importance du monde onirique, « d'où procède le merveilleux »[4]. Nodier développe par la suite dans « Du fantastique en littérature »[5] une vision pourtant très rationnelle du merveilleux, qu'il rapproche du monde onirique, et donne une définition de la littérature fantastique tout à fait originale, qui diffère de la classification ultérieure de Todorov[6] :

> Le fantastique, c'est, pour Nodier, le merveilleux propre aux sociétés développées dans lesquelles une vision rationnelle a déjà surmonté le sentiment religieux, un merveilleux qui a sa place dans un mensonge intellectuel, dans une « crédulité docile parce qu'elle étoit volontaire[7] ». C'est la volonté du merveilleux, la conscience du mensonge qui distinguent cette littérature d'une approche naïve d'un imaginaire merveilleux.[8]

Une littérature merveilleuse qui a conscience de sa propre irréalité est donc, pour Nodier, qualifiée de « fantastique » : l'idée du songe conscient est ainsi à distinguer des croyances des anciens, qui, via leur « sentiment religieux », pensent vivre dans un monde peuplé de créatures merveilleuses et de miracles. *Smarra ou les démons de la nuit* illustre particulièrement bien cette définition très personnelle du fantastique en présentant, via un

---

[1] VICKERMANN Gabriele, « Classicisme et romantisme. Une écriture réflexive dans Smarra ou les démons de la nuit de Charles Nodier », *Revue germanique internationale*, nº 16, 15 juillet 2001, p. 87-100. En ligne : [http://journals.openedition.org/rgi/862], consulté le 3 octobre 2022.
[2] NODIER Charles, *Smarra, ou les démons de la nuit, songes romantiques*, Paris, Ponthieu, 1822.
[3] NODIER Charles, « De quelques phénomènes du sommeil », *La Revue de Paris*, vol. 23, février 1831, p. 33.
[4] *Ibid.*
[5] NODIER Charles, « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, vol. 20, novembre 1830, p. 205-226.
[6] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*
[7] NODIER Charles, « Du Fantastique en littérature », cité d'après l'édition des *Œuvres*, vol. V : *Rêveries*, réimpression de l'édition de Paris, 1832-1837, Genève, Slatkine, 1968, p. 79-80, p.71.
[8] VICKERMANN Gabriele, « Classicisme et romantisme. Une écriture réflexive dans Smarra ou les démons de la nuit de Charles Nodier », *op. cit.*

système complexe de récits enchâssés, qui sont en vérité des cauchemars imbriqués les uns dans les autres, des récits terrifiants où les personnages sont soumis à diverses tortures par la belle Méroé, une sorcière de Thessalie aux extraordinaires pouvoirs. Dans *La Fée aux miettes*[1], un autre système de récits enchâssés permet de mettre en place ce cadre onirique : le premier narrateur rencontre un certain Michel, dans un asile, qui déterre les mandragores du jardin pour en trouver une qui chanterait. Michel entreprend de raconter son histoire, qui comprend des voyages en mer fabuleux, des rencontres avec des hommes à têtes d'animaux, ou encore un mariage avec une fée. Si le doute est immédiatement posé quant à l'authenticité du récit de Michel, ne serait-ce que par le cadre de l'asile, le narrateur lui-même admet sans difficulté avoir une propension à confondre rêve et réalité :

> Je rêvois peu dans ce temps-là, ou plutôt je croyois sentir que la faculté de rêver s'étoit transformée en moi. Il me sembloit qu'elle avoit passé des impressions du sommeil dans celle de la vie réelle, et que c'est là qu'elle se réfugioit avec ses illusions. Je ne rentrois, à dire vrai, dans un monde bizarre et imaginaire que lorsque je finissois de dormir, et ce regard d'étonnement et de dérision que nous jetons ordinairement au réveil sur les songes de la nuit accomplie, je ne le suspendois pas sans honte sur les songes de la journée commencée, avant de m'y abandonner tout à fait comme à une des nécessités irrésistibles de ma destinée.[2]

Comme l'explique Brian G. Rogers, pour Nodier, « le fantastique et le surnaturel en littérature sont synonymes d'*onirisme* »[3]. C'est le monde des songes, dans lequel s'abandonne le poète endormi, qui permet d'accéder à une nouvelle réalité, surnaturelle et merveilleuse, qui « sauve la littérature d'une société purement rationnelle »[4]. Si la différence entre fantastique et merveilleux est donc, chez Nodier, semblable à celle de la rêverie consciente et de la superstition naïve, le merveilleux onirique est plus largement considéré comme essentiel à la création dans « De quelques phénomènes du sommeil » : « Ôtez au génie les visions du monde merveilleux, et vous lui ôterez ses ailes. La carte de l'univers imaginable n'est tracée que dans les songes. L'univers sensible est infiniment petit »[5]. L'être humain serait, d'après ce texte, divisé en deux forces, l'une rationnelle, liée au « principe matériel de la vie humaine »[6] et l'autre, visionnaire et onirique, appartenant au « principe imaginatif »[7] – les individus qui choisissent d'adhérer pleinement au premier principe, matérialiste, sombrent dans la sottise :

---

[1] NODIER Charles, *La Fée aux miettes*, Bruxelles, J. P. Meline, Libraire-Éditeur, 1832.
[2] *Ibid.*, p. 169.
[3] ROGERS Brian G., « "La Fée aux Miettes" de Charles Nodier », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 32, nº 1, 1980, p. 151.
[4] VICKERMANN Gabriele, « Classicisme et romantisme. Une écriture réflexive dans Smarra ou les démons de la nuit de Charles Nodier », *op. cit.*
[5] NODIER Charles, « De quelques phénomènes du sommeil », *op. cit.*, p. 32.
[6] *Ibid.*, p. 45.
[7] *Ibid.*

> Les paysans de nos villages qui lisoient, il y a cent ans, la légende et les contes des fées, et qui y croyoient, lisent maintenant les gazettes et les proclamations, et ils y croient.
>
> Ils étoient insensés, ils sont devenus sots : voilà le progrès.[1]

Se priver d'imagination pour souscrire pleinement au « principe positif », c'est « se dépouiller du nom d'homme »[2] : le monde onirique permet de se connecter à une imagination primitive, ancestrale, commune au genre humain. On voit ici, comme le remarque Gabriele Vickermann, « surgir l'idée d'un inconscient collectif qui relierait de fait les narrations et les savoirs des peuples (inconscient à la Jung), idée aussi d'une intertextualité (à la Kristeva) avant la lettre »[3]. Il conviendrait donc, au lieu de choisir entre les deux principes, d'accepter les « deux âmes »[4] et d'embrasser la « double nature »[5] de l'humanité :

> Si j'osois en dire mon avis, comme l'homme ne peut échapper par une tangente inconnue à l'obligation d'accepter et de remplir les conditions de sa double nature, ils sont tous les deux impossibles dans une application exclusive.[6]

Nodier crée ainsi le fondement théorique des recueils visant à préserver le matériau légendaire : conserver cette connexion essentielle avec le merveilleux, mais, cette fois-ci, de manière consciente, sans y adhérer comme le faisaient les anciens ou les paysans « insensés », c'est entretenir cette dualité essentielle de l'homme, qui se doit de conserver un équilibre entre « principe positif » et « principe imaginatif ».

C'est précisément ce que font les recueils ultérieurs de George Sand et d'Amélie Bosquet, qui compilent des récits merveilleux régionaux sans pour autant abandonner le « principe positif ». Amélie Bosquet, dans *La Normandie romanesque et merveilleuse* (1845), rassemble des récits de tradition orale en accordant une grande importance à leur relation authentique :

> Dans les chapitres subséquents, nous nous sommes occupée [sic], en particulier, de chacune des superstitions qui ont cours dans notre contrée, et nous avons reproduit quelques-uns des contes suggérés par ces merveilleuses croyances, en apportant le plus grand soin à ne pas dénaturer, par de faux embellissements, les incidents traditionnels dont il était fort important, en effet, de conserver l'authenticité.[7]

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 46.
[3] VICKERMANN Gabriele, « Classicisme et romantisme. Une écriture réflexive dans Smarra ou les démons de la nuit de Charles Nodier », *op. cit.*
[4] NODIER Charles, « De quelques phénomènes du sommeil », *op. cit.*, p. 45.
[5] *Ibid.*, p. 46.
[6] *Ibid.*, p. 45-46.
[7] BOSQUET Amélie, *La Normandie romanesque et merveilleuse : traditions, légendes et superstitions populaires de cette province*, Paris, J. Techener, 1845, p. V.

Mais son objectif ne se limite pas à la conservation de cette matière légendaire : elle entreprend également de retracer l'origine des superstitions rencontrées autour de son étude, et de démêler l'enchevêtrement de faits historiques, de croyances païennes et de réappropriations chrétiennes dans les légendes qu'elle collecte, cherchant, comme elle l'écrit dès son introduction, « à se former des idées exactes sur cette matière »[1]. George Sand, dans ses *Légendes rustiques* (1858), s'inspire du travail d'Amélie Bosquet (qu'elle cite à plusieurs reprises), et affiche plus nettement encore son intention de conservation. Elle écrit en effet à son fils Maurice, qui illustre les récits collectés :

> Tu as recueilli diverses traditions, chansons et légendes, que tu as bien fait, selon moi, d'illustrer ; car ces choses se perdent à mesure que le paysan s'éclaire, et il est bon de sauver de l'oubli qui marche vite, quelques versions de ce grand poème du merveilleux, dont l'humanité s'est nourrie si longtemps et dont les gens de la campagne sont aujourd'hui, à leur insu, les derniers bardes.[2]

L'idée d'un merveilleux fuyant, qui risque de se perdre dans « l'oubli » et qu'il convient de préserver par l'écriture, se mêle, comme chez Amélie Bosquet, à un grand souci de précision, à une lucidité particulière de l'écrivaine, qui n'adhère pas pleinement à la naïveté du merveilleux : George Sand prend soin, dans la plupart des contes du Berry, de la Creuse et de la Marche qu'elle relate, de citer les différentes versions entendues et de donner toutes les variantes locales. Si le paysan est « le seul historien qui nous reste des temps anté-historiques »[3] , George Sand adhérant à l'idée, très romantique, que « l'être simple – le paysan, le berger ou l'enfant – est à même de dégager la part d'inconnu que recèle notre monde, d'accéder à la 'connaissance' »[4] , elle encourage pourtant l'écrivain à envisager ces récits d'une manière tout à fait lucide et analytique :

> Honneur et profit intellectuel à qui se consacrerait à la recherche de ces traditions merveilleuses de chaque hameau qui, rassemblées ou groupées, comparées entre elles et minutieusement disséquées, jetteraient peut-être de grandes lueurs sur la nuit profonde des âges primitifs.[5]

Ainsi, George Sand intègre à ses *Légendes rustiques* plusieurs analyses personnelles liées à l'influence du paysage sur les superstitions régionales, ou encore à l'influence de la christianisation sur des récits d'origine païenne. Si l'objectif revendiqué en introduction est de

---

[1] *Ibid.*, p. IV.
[2] SAND George, *Légendes rustiques*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. I.
[3] *Ibid.*, p. IV-V.
[4] GRAVE Jaël, « Monts et merveilles chez quelques écrivains français : George Sand, Frison-Roche, Samivel », in Anne BESSON et Evelyne JACQUELIN (dir.), *Le Merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études Littéraires », 2010, p. 237.
[5] SAND George, *Légendes rustiques*, *op. cit.*, p. V.

retracer une forme de « *fabulosité* ou *merveillosité* universelle […] dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples »[1] , il s'agit également, bien sûr, de création littéraire, et les *Légendes rustiques* oscillent souvent entre recueil de folkloriste et collection de nouvelles fantastiques. George Sand choisit une focalisation interne et des systèmes de récits enchâssés qui permettent de laisser planer le doute sur les perceptions de ses narrateurs et leur interprétation surnaturelle des faits. Une atmosphère effrayante imprègne également certains textes, comme « Les Laveuses de nuit ou les Lavandières », qui évoque le fantastique de Maupassant ou de Barbey d'Aurevilly. Tout comme Nodier, George Sand conserve la distance du « principe positif » en se penchant sur ces récits merveilleux : elle affiche sa lucidité via les systèmes de récits enchâssés et de discours rapportés, mais aussi en comparant et en analysant les différentes versions d'un même conte. Cette distance ne l'empêche cependant pas d'adhérer à l'idée d'un merveilleux déjà présent dans la nature, et observable aussi bien par le récit métaphorique que par la connaissance scientifique, son engagement en faveur du communisme l'amenant, tout en souhaitant conserver la matière ancienne des contes ruraux, à croire dans le progrès.

En effet, les plus tardifs *Contes d'une grand'mère*, en deux volumes publiés entre 1874 et 1876, proposent une multiplicité de récits dans lesquels connaissance scientifique et goût pour les histoires imprégnées de magie se réconcilient dans l'observation émerveillée de la nature. Ainsi, dans « La Fée Poussière », la narratrice enfant est emmenée en rêve par le personnage éponyme dans son laboratoire de chimie, où elle lui explique la formation des roches et des métaux à partir d'une poussière originelle dont elle fait un « gâteau » :

> Je suivis la fée et me trouvai avec elle dans les ténèbres, mais je m'aperçus alors qu'elle était toute lumineuse et rayonnait comme un flambeau. Je vis donc des dépôts énormes d'une pâte rosée, des blocs d'un cristal blanchâtre et des lames immenses d'une matière vitreuse noire et brillante que la fée se mit à écraser sous ses doigts ; puis elle pila le cristal en petits morceaux et mêla le tout avec la pâte rose, qu'elle porta sur ce qu'il lui plaisait d'appeler un feu doux.
>
> – Quel plat faites-vous donc là ? lui demandai-je.
>
> – Un plat très nécessaire à ta pauvre petite existence, répondit-elle ; je fais du granit, c'est-à-dire qu'avec la poussière je fais la plus dure et la plus résistante des pierres. Il faut bien cela, pour enfermer le Cocyte et le Phlégéthon. Je fais aussi des mélanges variés des mêmes éléments. Voici ce qu'on t'a montré sous des noms barbares, les gneiss, les quartzites, les talcschistes, les micaschistes, etc. De tout cela, qui provient de mes poussières, je ferai plus tard d'autres poussières avec des éléments nouveaux, et ce seront alors des ardoises, des

[1] *Ibid.*, p. IV.

> sables et des grès. Je suis habile et patiente, je pulvérise sans cesse pour réagglomérer. La base de tout gâteau n'est-elle pas la farine ?[1]

La connaissance acquise dans le laboratoire féerique permet ainsi de révéler la beauté insoupçonnée de la poussière, que l'enfant, au début du conte, repoussait pour sa malpropreté et sa triste vêture. Une fois instruite, la narratrice est à même de discerner l'utilité et le charme de la poussière : c'est ici la science qui permet à la merveille *naturelle* d'être visible, mais c'est aussi, dans un mouvement cyclique, la merveille incarnée par la fée qui peut dispenser la connaissance scientifique grâce à la portée didactique du conte.

Dans « Le Chien et la fleur sacrée », Sand nuance cependant le propos sur le progrès technique : si la connaissance du monde permet d'entremêler science et merveille, le respect de la nature doit rester central. Dans ce conte sur la métempsychose, imprégné de spiritualité orientale, le personnage de sir William raconte à une petite fille son incarnation précédente en éléphant blanc de Birmanie et place le respect du règne animal avant le progrès technique, affirmant que les hommes, en maintenant des bonnes relations avec les animaux, « auraient eu d'admirables amis et […] eussent résolu le problème de la force consciente sans avoir recours aux forces aveugles de la machine, animal plus redoutable et plus féroce que les bêtes du désert »[2]. Le noble anglais élabore enfin une théorie selon laquelle la succession des incarnations de l'âme permettrait d'évoluer vers la perfection. Ainsi, comme les incarnations minérales, végétales et animales préparent la récompense qu'est l'accès à l'humanité, au-delà de l'être humain se trouve encore une possibilité d'évolution angélique, amenée certes par la science, mais aussi et surtout par le respect de la nature et des bêtes :

> – Je ne comprends pas bien, reprit la petite fille ; deviendrons-nous des anges avec des ailes et des robes d'or ?
>
> – Parfaitement, répondit sir William. Les robes d'or sont des emblèmes de richesse et de pureté ; nous deviendrons tous riches et purs ; les ailes, nous saurons les trouver : la science nous les donnera pour traverser les airs, comme elle nous a donné les nageoires pour traverser les mers.
>
> – Oh ! nous voilà retombés dans les machines que vous maudissiez tout à l'heure.
>
> – Les machines feront leur temps comme nous ferons le nôtre, repartit sir William, l'animalité fera le sien et progressera en même temps que nous. Qui vous dit qu'une race d'aigles aussi puissants que les ballons et aussi dociles que les chevaux ne surgira pas pour s'associer aux voyages aériens de l'homme futur ? Est-ce une simple fantaisie poétique que ces dieux de l'antiquité portés ou traînés par des lions, des dauphins ou des colombes ? N'est-ce pas plutôt une sorte de vue prophétique de la domestication de

[1] SAND George, *Contes d'une grand'mère*, Paris, Calmann Lévy, 1906, vol. 2., p. 232-233.
[2] *Ibid.*, p. 134.

> toutes les créatures associées à l'homme divinisé de l'avenir ? Oui, l'homme doit dès ce monde devenir ange, si par ange vous entendez un type d'intelligence et de grandeur morale supérieur au nôtre. Il ne faut pas un miracle païen, il ne faut qu'un miracle naturel, comme ceux qui se sont déjà tant de fois accomplis sur la terre, pour que l'homme voie changer ses besoins et ses organes en vue d'un milieu nouveau. J'ai vu des races entières s'abstenir de manger la chair des animaux, un grand progrès de la race entière sera de devenir frugivore, et les carnassiers disparaîtront. Alors fleurira la grande association universelle, l'enfant jouera avec le tigre comme le jeune Bacchus, l'éléphant sera l'ami de l'homme, les oiseaux de haut vol conduiront dans les airs nos chars ovoïdes, la baleine transportera nos messages. Que sais-je ! tout devient possible sur notre planète dès que nous supprimons le carnage et la guerre. Toutes les forces intelligentes de la nature, au lieu de s'entre-dévorer, s'organisent fraternellement pour soumettre et féconder la matière inorganique… Mais j'ai tort de vous esquisser ces merveilles ; vous êtes plus à même que moi, jeunes esprits qui m'interrogez, d'en évoquer les riantes et sublimes images. Il suffit que, du monde réel, je vous aie lancés dans le monde du rêve. Rêvez, imaginez, faites du merveilleux, vous ne risquez pas d'aller trop loin, car l'avenir du monde idéal auquel nous devons croire dépassera encore de beaucoup les aspirations de nos âmes timides et incomplètes.[1]

Cette description édénique tempère ainsi l'optimisme sandien : si science et merveille peuvent cohabiter en bonne intelligence, le progrès technique seul, « les forces aveugles de la machine »[2], ne suffit pas. C'est une harmonie de l'être humain avec son environnement qui permet au « miracle naturel »[3] de survenir, et l'avènement angélique correspond à une ultime réconciliation de l'homme et de la nature, de la merveille et du savoir. Si la science seule est insuffisante pour atteindre ce nouvel âge d'or, elle doit être enrichie par l'interprétation merveilleuse du monde : « là où la science est impuissante à nous éclairer, nous sommes tous libres de donner aux faits ce que vous appelez une interprétation ingénieuse, ce qui, selon moi, signifie une explication idéaliste fondée sur la déduction, la logique et le sentiment du juste dans l'équilibre et l'ordonnance de l'univers »[4].

Cette réflexion sur l'alliance ou l'opposition possibles entre merveille et modernité traverse toute la période et constitue l'une des caractéristiques phares de cette possible « proto-fantasy française », qui se construit en questionnant cette dualité entre progrès scientifique et pouvoirs de l'invisible – une interrogation réactualisée par la suite via le courant du « réalisme fantastique » (voir II. 1.c.). Le genre du conte merveilleux, comme on a pu l'observer ici, survit à la modernité via l'entreprise de préservation des auteurs romantiques, là où l'épopée, en

[1] *Ibid.*, p. 140-142.
[2] *Ibid.*, p. 134.
[3] *Ibid.*, p. 142.
[4] *Ibid.*, p. 90.

revanche, bascule nettement du côté de la rationalité et se dépouille de ses attributs merveilleux – à l'exception de quelques œuvres marginales dont nous allons examiner les caractéristiques.

b. L'épopée en déclin

Daniel Madelénat décrit le XIXe siècle comme le « crépuscule de l'épopée »[1]. Saulo Neiva adopte pourtant une position plus nuancée en ce qui concerne la « survie » de ce genre :

> Au long du XIXe siècle l'épopée est souvent considérée comme un genre littéraire désuet ou digne de le devenir, en dépit de l'existence, dans plusieurs littératures, d'un certain nombre d'auteurs qui, de manière explicite, cherchent à inscrire leurs œuvres dans la tradition épique. Cette problématique […] démontre que, bien que nous puissions parler d'une « survie », voire d'un renouveau de l'épopée au XIXe siècle, une impression d'inéquation de ce genre littéraire à la modernité était alors largement répandue, opinion partagée par des personnalités aussi diverses et importantes que le philosophe Hegel ou les écrivains Victor Hugo et Edgar Allan Poe.[2]

Si le genre est considéré comme obsolète, c'est notamment en raison de sa dimension merveilleuse, perçue comme archaïque et incompatible avec la modernité. Comme l'explique Siegbert Himmelsbach[3], dès la fin du XVIIIe siècle, le merveilleux épique peine à survivre dans une époque de plus en plus éprise de raison, et décline au profit d'un « merveilleux naturel », tiré des actions des grands hommes. Les poètes épiques du XIXe siècle suppriment ainsi progressivement les éléments merveilleux pour se concentrer sur la dimension historique, et se focalisent particulièrement sur la figure de Napoléon, qui devient le sujet d'une vaste production littéraire. En 1844, Francis Girault, dans l'introduction de *L'Épopée de l'empire* de Thévenot, distingue ainsi deux formes de merveilleux : le merveilleux surnaturel, celui des épopées antiques, qui serait désormais obsolète, et le merveilleux humain, « naturel », qui serait au contraire tout à fait d'actualité :

> Il y a deux sortes de merveilleux : celui qui touche aux idées surnaturelles, et qui fait intervenir dans l'ordre humain des puissances célestes, se manifestant par des actes extérieurs et sensibles ; c'est le merveilleux de la poésie grecque et romaine : Homère et Virgile en sont les deux représentants les plus sublimes. Cette sorte de merveilleux appartient exclusivement aux époques de croyances populaires. L'épopée primitive est le catéchisme poétique des masses qui ont la foi, et chez lesquelles la civilisation incomplète n'a pas encore ouvert, par la science, la voie de l'analyse et du raisonnement. L'époque cyclique de ce merveilleux est fermée aujourd'hui sans retour ; la foi, cette reine qui domine exclusivement au berceau de toutes les sociétés comme elle dirige les premiers pas de l'homme, rencontre plus tard, et fatalement, une autre reine impérieuse

---

[1] MADELENAT Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 231.

[2] NEIVA Saulo, « Entre obsolescence et réhabilitation : péripéties de l'épopée au XXe siècle », in Saulo NEIVA (dir.), *Désirs & débris d'épopée au XXe siècle*, Bern, P. Lang, 2009, p. 3.

[3] HIMMELSBACH Siegbert, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer, coll. « Mimesis », 1988.

> qui lui dispute son trône : la raison ! Le merveilleux de l'époque antique est donc impossible à ressusciter au dix-neuvième siècle.
>
> Mais il est un autre ordre de merveilleux, que la raison la plus éclairée admet sans conteste, et que la poésie et l'art sont appelés à glorifier ; c'est celui des faits éclatans [sic], extraordinaires et presque magiques ; le merveilleux qui découle du génie humain et qui, à des époques données, s'incarne dans quelques hommes élus du ciel et idoles de la foule.[1]

Bien que l'époque semble « convaincu[e] que l'héroïsme épique est hors de portée des modernes »[2], il existe quelques exemples marginaux d'épopées merveilleuses au XIXe siècle. Comme le note Vérane Partensky, Edgar Quinet, historien et professeur au Collège de France, tente en effet l'exercice dans *Ahasvérus*[3] en 1834 puis dans *Merlin l'enchanteur*[4] en 1860, mais « c'est au prix d'une redéfinition du merveilleux dont il s'explique dans son avertissement à *Napoléon* »[5] : dans l'épopée des temps modernes, les figures surnaturelles et mythologiques ne doivent plus « se manifester, comme chez les anciens, par un personnage palpable »[6] et le texte doit simplement permettre de « sentir la présence céleste »[7]. Le merveilleux se réfugie donc dans « une atmosphère mystique rebelle aux incarnations »[8] afin de mieux s'accorder avec une modernité de plus en plus rétive aux apparitions surnaturelles. Ainsi, dans *Merlin l'enchanteur,* Quinet tempère les pouvoirs de son héros, et lui prête une attitude moqueuse vis-à-vis de la sorcellerie pour le rendre plus conforme aux exigences modernes, comme le révèle ce passage remarqué par Vérane Partensky :

> […] il [Merlin] avait principalement horreur du charlatanisme. Voilà pourquoi, contrairement à la plupart des hommes de son art, il n'employait jamais le merveilleux et le surnaturel qu'à la dernière extrémité. C'est par l'âme qu'il faisait ses prodiges. Il se riait (c'était là son tort) des baguettes enchantées, des bonnets de nécromants, des chaudières magiques, des manches à balais, même des chars ailés de Médée, des langues de chat-huant, des dents de crapaud, héritage des autres enchanteurs, en un mot, de tout ce qui n'était qu'apparence extérieure, masques, habits, métier, routine.[9]

Le Merlin de Quinet, bien qu'enchanteur, est ainsi modernisé par son rejet de l'attirail magique et peut s'inscrire dans la lignée des « grands hommes » dont l'épopée historique du XIXe siècle glorifie les accomplissements. Comme le note Elvia Olive, Quinet se positionne d'ailleurs à la

---

[1] Girault Francis, « Introduction », in THEVENOT André, *L'Épopée de l'Empire : poëme*, Paris, Breteau, 1844, p. VIII-IX.
[2] PARTENSKY Vérane, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, n° 12, 15 octobre 2015, p. 9-22.
[3] QUINET Edgar, *Ahasvérus*, Paris, Les Imprimeurs réunis, 1843.
[4] QUINET Edgar, *Merlin l'enchanteur*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.
[5] PARTENSKY Vérane, « Du romantisme au symbolisme », *op. cit.*, p. 15.
[6] QUINET Edgar, *Napoléon, poème*, Paris, A. Dupont, 1836, p. IX-X.
[7] *Ibid.*
[8] PARTENSKY Vérane, « Du romantisme au symbolisme », *op. cit.*, p. 15.
[9] QUINET Edgar, *Merlin l'enchanteur, op. cit.*, p. 327.

fois comme un historien et comme un « trouvère », « rapportant une 'matière' préexistante qu'il ne fait que composer, *conjoindre* à la manière de Chrétien de Troyes, pour le plaisir du public qui l'écoute »[1], et opère une « nationalisation » du personnage de Merlin, présenté comme « le premier patron de la France »[2]. L'œuvre est ainsi source d'une querelle d'érudits opposant Quinet à Théodore Hersart de La Villemarqué, philologue et spécialiste des langues et des cultures bretonnes, qui publie la même année *Myrdhinn ou l'enchanteur Merlin*[3]. Si les deux auteurs se disputent l'antériorité de la redécouverte de la figure de Merlin, c'est surtout la réappropriation française du personnage par Quinet qui fait débat :

> La récupération nationale opérée par Quinet déclencha chez Hersart, mais aussi dans tout un cercle d'érudits régionalistes, une réaction immédiate de défense : ce n'est pas dans les sources nationales qu'Hersart déclare puiser les fondements de ses recherches, mais bien dans l'invocation de la tradition celtique personnifiée […].[4]

Hersart oppose également sa méthode, plus scientifique, à celle de Quinet, qu'il taxe de verser dans la « fantaisie poétique »[5]. Lui-même, dans une démarche plus positiviste, a effectué des recensions de chants et de légendes bretonnes, à la manière des folkloristes, dans une intention qui rappelle tout à fait celle de George Sand ou d'Amélie Bosquet. Elvia Olive souligne cependant les similitudes des deux *Merlin*, qui, en dépit de la querelle de leurs auteurs, procèdent de la même tendance des historiens médiévistes de la période romantique à faire cohabiter, dans la lignée de Michelet, exploration des sources historiques et création littéraire : « le professeur au Collège de France (Quinet) tout comme le fondateur des études celtiques (La Villemarqué) se reconnaissent à la fois dans une démarche d'érudition des plus positivistes et dans la pratique de la fantaisie la plus poétique et la plus créative qui soit »[6].

Si le merveilleux épique semble donc décliner pour laisser place à une épopée d'ordre historique, il nous semble néanmoins que *Les Centaures*[7] d'André Lichtenberger, paru en 1904, constitue une tentative unique de concilier le genre archaïque du poème épique merveilleux

---

[1] OLIVE Elvia, « "L'historien est un prophète tourné vers le passé". Réflexions sur le rôle de la référence médiévale dans la pensée de l'autorité chez quelques historiens romantiques (Quinet, Michelet, La Villemarqué...) », in Marie BLAISE et Anita GONZALEZ-RAYMOND (dir.), *Un temps pour tout : Études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au XXIe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Voix des Suds », 2020, p. 197-205. En ligne : [http://books.openedition.org/pulm/4203], consulté le 3 octobre 2022.
[2] *Ibid.*
[3] LA VILLEMARQUE Théodore Hersart, *Myrdhin ou l'Enchanteur Merlin : son histoire, ses oeuvres, son influence*, Paris, Didier, 1860.
[4] OLIVE Elvia, « "L'historien est un prophète tourné vers le passé". Réflexions sur le rôle de la référence médiévale dans la pensée de l'autorité chez quelques historiens romantiques (Quinet, Michelet, La Villemarqué...) », *op. cit.*
[5] LA VILLEMARQUE Théodore Hersart, *Myrdhin ou l'Enchanteur Merlin*, *op. cit.*, p. I.
[6] OLIVE Elvia, « "L'historien est un prophète tourné vers le passé". Réflexions sur le rôle de la référence médiévale dans la pensée de l'autorité chez quelques historiens romantiques (Quinet, Michelet, La Villemarqué...) », *op. cit.*
[7] LICHTENBERGER André, *Les Centaures*, Paris, Calmann Lévy, 1904.

avec la forme moderne du roman. Né en 1870, André Lichtenberger est principalement connu pour ses travaux d'essayiste sur le socialisme, pour son roman pour la jeunesse *Mon Petit Trott*[1] ainsi que pour quelques romans d'aventures. *Les Centaures* se déroule dans un cadre antique et fait le récit de l'extinction des espèces surnaturelles des animaux-rois (centaures, tritons et faunes) au profit des êtres humains, que les autres espèces nomment « Les Écorchés ». Ainsi prophétise le faune Pirip à la centauresse Kadilda :

> Crois-moi, l'intelligence de l'Écorché est la plus déliée. Elle pénètre ce qui nous apparaît obscur et remarque ce que nous n'apercevons point. Quand hier est mort, les animaux-rois n'en ont cure ; ils ne s'occupent que d'aujourd'hui, et qui songerait à demain ? Mais l'esprit de l'Écorché est triple. Il voit hier, aujourd'hui et demain. Et un jour viendra où il sera roi, par-dessus les animaux-rois.[2]

L'œuvre fait écho aux thématiques fin-de-siècle précédemment évoquées : le merveilleux, temps mythique de l'enfance du monde, prévoit sa propre extinction. Ici, le temps anté-historique du mythe est incarné par les animaux-rois eux-mêmes, qui n'ont aucune conscience du temps, là où les hommes sont ancrés dans l'Histoire. Si *Les Centaures* peut de prime abord apparaître comme une œuvre marginale au sein de la bibliographie de Lichtenberger, Brian Stableford rappelle le goût de l'auteur pour la poésie symboliste, où la figure du centaure est souvent présente, tout comme celle du faune :

> Le texte renvoie au fort intérêt de l'auteur pour le mouvement symboliste, dont les adeptes avaient fait de la figure du centaure un motif significatif. Le poème en prose intitulé « Les Centaures » de Maurice Guérin, représentatif de ce courant, paraissait dans *La Revue des Deux Mondes* en 1840, tandis que le recueil de littérature et d'art fondé en 1896 par Jean de Tinan et Henri de Régnier avait pour titre *Le Centaure*. Ces créatures jouent également un rôle important dans l'œuvre fantastique de Régnier, que ce soit en vers ou en prose.
>
> En 1886, Lichtenberger prit la tête de l'édition française de la revue internationale *Cosmopolis*, pour laquelle il sollicita de nombreux textes à Stéphane Mallarmé. « L'Après-midi d'un faune » (1876) nourrit probablement l'esprit de Lichtenberger de quelques réflexions qui le conduisirent à écrire son roman. Les faunes sont également très fréquents dans la poésie – en vers comme en prose – symboliste, en particulier dans les œuvres d'Albert Samain, Catulle Mendès ou encore Rémy de Gourmont.[3]

Dans les lignes qui suivent, Brian Stableford souligne les inspirations multiples de Lichtenberger, qui puise aussi bien dans le roman que dans la poésie. Il mentionne en particulier trois sources possibles : les romans d'aventure animaliers de Kipling, notamment *Le Livre de*

---

[1] LICHTENBERGER André, *Mon petit Trott*, Paris, Plon, 1898.
[2] LICHTENBERGER André, *Les Centaures*, Paris, Callidor, 2016, p. 151.
[3] STABLEFORD Brian, « Postface », trad. Thierry Fraysse, in *Ibid.*, p. 279.

la jungle[1] (1894), les histoires à thème préhistorique de Rosny-Aîné comme *Vamireh*[2] (1892) ou *Eyrimah*[3] (1893), et *Le Puits de sainte Claire*[4] d'Anatole France (1895), recueil de nouvelles fantastiques dont le premier texte met justement en scène un satyre.

Les Centaures rencontre un « succès singulier »[5] et bénéficie de plusieurs rééditions illustrées : en 1921 chez Ferenczi, avec des gravures de Fabius Lorenzi, puis en 1924 chez Berger et Crès, dans une édition de luxe illustrée par Victor Prouvé. Jusqu'à la dernière réédition du texte en 2016 par les éditions Callidor, qui font de Lichtenberger un précurseur de la fantasy française (nous y reviendrons en III.2.a.), *Les Centaures* est considéré soit comme un roman fantastique, soit comme un poème en prose. Marguerite Lichtenberger, dans un ouvrage de 1946 consacré à l'œuvre de son père, se positionne nettement du côté du genre poétique, et aborde *Les Centaures* dans le chapitre intitulé « Le Poète » et non dans « Le Romancier », où elle se focalise principalement sur *Mon Petit Trott.* Elle critique d'ailleurs la désignation de l'œuvre comme roman, ne percevant qu'un rapprochement thématique, et non générique, avec l'œuvre romanesque de son père :

> Plutôt que « roman fantastique », l'épithète de « poème en prose » qualifierait mieux l'ouvrage. Si unique apparaisse-t-il à première vue dans la production de l'auteur, il se relie au reste par une sorte d'unité d'inspiration. L'être vivant, fruit d'une race et d'une patrie, doit vivre, agir et mourir conformément à la loi profonde légitimement ancrée en lui. Comme les héros de *La Mort de Corinthe*, comme les soldats de *Tous Héros,* Les Centaures sont pareillement hantés de la nécessité d'une lutte qui, ainsi définie, apparaît pieuse, magnifique et nécessaire. [6]

Plus loin, elle retranscrit également une auto-critique de 1925 dans laquelle Lichtenberger semble lui-même hésiter quant à la classification de son texte : « Les Centaures seraient un chef-d'œuvre si Colette les avait récrits avec la collaboration d'Homère et de Virgile »[7]. Les critiques oscillent de la même manière entre les deux genres, comme Paul Dupray dans *La Grande revue*, qui choisit l'appellation de « roman » tout en saluant les qualités poétiques de l'œuvre :

> Oui, M. André Lichtenberger nous apporte un roman où il fait usage à l'égard des temps fabuleux des licences qui n'appartiennent qu'aux poètes. Toutefois, c'est en prose que, pour notre régal, il accommoda la préhistoire. Mais sa prose

---

[1] KIPLING Rudyard, *Le Livre de la jungle*, trad. Louis Fabulet et trad. Robert d'Humières, Paris, Le Mercure de France, 1899.
[2] ROSNY AINE J. H., *Vamireh, roman des temps primitifs*, Paris, E. Kolb, 1892.
[3] ROSNY J. H., *Eyrimah*, Paris, L. Chailley, 1896.
[4] FRANCE Anatole, *Le Puits de sainte Claire*, Paris, Calmann Lévy, 1895.
[5] ERNEST-CHARLES Jean, « La Vie littéraire », *La Grande revue*, vol. 50, 10 juillet 1908, p. 201.
[6] LICHTENBERGER Marguerite, *Le Message d'André Lichtenberger*, Paris, Calmann-Lévy, 1946, p. 95.
[7] *Ibid.*, p. 125.

> est si aisée, souple et chantante, et le rythme n'en est pas inégal à celui qui est propre aux assembleurs de rimes.[1]

A l'instar de Brian Stableford, les critiques de l'époque comparent *Les Centaures* aux romans préhistoriques de Rosny[2] et à Kipling – dans le *Mercure de France*, Rachilde taxe l'œuvre d'être une copie de Kipling mais reconnaît au texte une « belle poésie »[3]. L'article de Gabriel Trarieux dans le quotidien *La Petite Gironde* nous a semblé particulièrement intéressant :

> L'essai de M. Lichtenberger est tout à fait original. Voici donc un livre entre mille qui apporte une note nouvelle ! Pour lui trouver quelque parenté, il faudrait nommer *Le Centaure* de l'exquis Maurice de Guérin, mais ce n'est là qu'un court poème ; les curieux *Mémoires d'un centaure* de M. Gabriel Sarrazin, mais c'est un symbole moderne. M. Lichtenberger, lui seul, a su écrire une épopée préhistorique singulièrement attirante, en renouvelant, par les conceptions de la géologie et du darwinisme, les mythes antiques éclos dans le génie merveilleux des Grecs. Son poème évoque, plutôt que les autres essais du même nom, les romans de J.-H. Rosny, *Eyrimah*, *Vamireh*, etc., dédiés aux cités lacustres, aux bégayantes origines de l'homme. Mais ceux-ci, d'une haute valeur, sont peut-être un peu empêtrés par les lisières scientifiques. Ils ont trop le souci d'être exacts dans l'impossibilité de l'être. Nous sommes, ici, en plein poème, en plein symbole, en pleine fiction. Nous goûtons le si rare délice d'une imagination neuve et fraîche. C'est vraiment assez étonnant. Depuis *le Livre de la Jungle*, de Rudyard Kipling, je ne me rappelle pas avoir éprouvé d'impression « d'inédit » aussi forte. Et le style ne trahit pas trop cette conception vigoureuse. Il est clair, savoureux, imagé. Sans quoi, nous aurions un chef d'œuvre. C'est beaucoup d'en donner le regret… [4]

Si le critique hésite entre roman, essai et poème, il soulève notamment la dimension merveilleuse de l'œuvre, qui l'oppose à Rosny malgré leur choix commun de décrire une époque dite « préhistorique ». Il souligne surtout la dimension novatrice de l'œuvre, son « imagination neuve et fraîche » – une formulation que l'on peut assimiler *a posteriori* à l'émergence d'un nouveau genre, une proto-fantasy d'expression française. Gabriel Trarieux compare également *Les Centaures* avec *Mémoires d'un centaure* de Gabriel Sarrazin[5], œuvre dans laquelle la figure mythique est surtout une métaphore du goût qu'éprouve le personnage principal pour l'équitation et la nature sauvage. Le « centaure », qui narre son histoire à la première personne, est un jeune homme qui, après avoir été nourri au lait de jument dans son enfance, développe un goût particulier pour les grands espaces et un mode de vie aventureux, ne pouvant se contenter d'une existence bourgeoise ordinaire. Si l'analogie avec le centaure est à comprendre de manière métaphorique, certains passages de l'œuvre plongent plus nettement dans le merveilleux, notamment lorsque le héros explore les Alpes allemandes et rencontre des

---

[1] DUPRAY Paul, « La Vie littéraire », *La Grande revue*, vol. 33, 15 janvier 1905, p. 202.
[2] LUMET Louis, « Semaine littéraire », *La Petite République*, 6 février 1905, p. 3.
[3] RACHILDE, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, nº 181, 1 janvier 1905, p. 103.
[4] TRARIEUX Gabriel, « Les Centaures », *La Petite Gironde*, 21 janvier 1905, p. 1.
[5] SARRAZIN Gabriel, *Mémoires d'un centaure*, Paris, Perrin, 1894.

créatures féeriques – le doute plane cependant sur la réalité de cet événement, qui ne correspond peut-être qu'aux rêveries du narrateur. L'ambiguïté de classification générique touche d'ailleurs également ce texte, qualifié de « roman-poème » par Léon Vannoz dans un article de la *Revue bleue*[1]. Le critique déplore que l'œuvre de Gabriel Sarrazin n'ait pas rencontré suffisamment de succès, rappelant qu'elle paraît dans un contexte où le merveilleux n'est pas particulièrement en vogue dans l'espace français :

> Et de merveilleux épisodes […] rehaussent ce roman-poème d'une beauté d'art plastique et somptueuse qui eût fait la joie de Tennyson : qu'une pareille œuvre ait passé à peu près inaperçue serait pour nous un sujet de juste étonnement, si nous ne savions que les modes littéraires sont plus tyranniques et plus exclusives en France qu'ailleurs. Or, souvenons-nous que cette rêverie d'un idéaliste intransigeant parut en plein triomphe du naturalisme.[2]

Si des œuvres telles que *Mémoires d'un centaure* de Gabriel Sarrazin ou *Les Centaures* d'André Lichtenberger jouent avec les frontières génériques du roman, de l'épopée et du poème en prose, le genre épique est cependant en déclin sur la période, réalisant la prédiction hugolienne de la préface de *Cromwell* (1827) : « Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques »[3]. L'hybridation de l'épopée avec le roman, via le roman-poème ou le poème en prose, peut d'ailleurs être interprétée comme le signe le plus évident de son déclin. Comme l'écrit Marc Fumaroli dans un essai consacré à Maurice Guérin, auteur du *Centaure*[4] : « Le propre du poème en prose, c'est de se donner pour le reflet impossible, allusif, d'une œuvre idéale absente »[5].

c. Le merveilleux décadent

Si, en première partie de siècle, les écrivains semblent ressentir la nécessité de faire survivre un merveilleux ancestral, synonyme d'une forme d'enfance de l'humanité, en mêlant la création littéraire à des travaux de folkloristes, le souhait d'utiliser ce registre comme outil de résistance à une modernité instable, incontrôlable, innerve l'ensemble du régime du surnaturel à mesure que le siècle avance. Fantastique et attrait pour l'occultisme se côtoient alors dans un refus du matérialisme positiviste (que nous explorerons également en I.2.b. et I.3.c.). L'avènement du Décadentisme fin-de-siècle marque un nouveau rapport avec le matériau fabuleux. La prédiction de la fin du merveilleux, de son extinction imminente face à

[1] VANNOZ Léon, « Un romancier poète : M. Gabriel Sarrazin », *Revue bleue*, XIX, nº 6, 7 février 1903, p. 175.
[2] *Ibid.*, p. 180.
[3] HUGO Victor, « Préface », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 75-76.
[4] GUERIN Maurice de, *Le Centaure*, Paris, Librairie du Mercure de France, coll. « La Cigüe », 1900.
[5] FUMAROLI Marc, « Préface », *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1984, p. 53.

la modernité, devient en effet, comme l'explique Jean de Palacio[1], un motif littéraire à part entière. Le conte merveilleux se trouve alors confronté à une aporie : perçu comme naïf et obsolète, entaché de superstition et incompatible avec la modernité, il est justement utilisé, dans des textes qui déplorent sa future disparition, comme une forme de réponse au positivisme matérialiste et à l'avancée inexorable des sciences et techniques (nous reviendrons ultérieurement sur le cas du merveilleux scientifique qui se positionne encore différemment dans cette opposition, voir I.3.d.). Cette manière de prophétiser la fin du merveilleux, tout en l'utilisant comme une dernière tentative de résistance, devient alors un moyen de renouveler le genre du conte. Comme l'explique Nathalie Châtelain :

> Les contours du conte de fées de la fin du XIXe siècle s'adaptent à la physionomie particulière de l'imaginaire fin-de-siècle, tel un vêtement qui serait fée et qui s'ajusterait de lui-même à une silhouette anguleuse, telle les silhouettes des princes et des princesses que l'on rencontre au hasard de ces récits. En effet, les réactualisations du merveilleux ont permis aux auteurs « d'habiller les contes à la mode du temps »[2]. Les conteurs décadents sont tout à fait conscients de ce phénomène et vont insister sur le côté temporaire du conte de fées fin-de-siècle, partageant eux-mêmes cette précarité puisqu'ils se sentent arrivés en bout de course. Ils vont utiliser ce genre comme allégorie de leur propre fin et mettre en scène la disparition programmée du genre.[3]

Jean Lorrain illustre parfaitement cette posture dans « Lanterne magique », une courte nouvelle publiée dans *L'Écho de Paris* le 14 décembre 1891. Ce texte présente le dialogue, pendant l'entracte d'un concert de Berlioz, d'un narrateur anonyme, défenseur du merveilleux, et d'un électricien, Forslter, taxé d'être « un des assassins de la Fantaisie »[4]. Le narrateur déplore que le triomphe du progrès scientifique entraîne l'assèchement du fantastique (ici, confondu avec le merveilleux) :

> La science moderne a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, Monsieur, qui est aussi la Fantaisie : la dernière Fée est bel et bien enterrée et séchée, comme un brin d'herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac ; Michelet a disséqué la Sorcière et, les romans de M. Verne aidant, dans vingt ans d'ici pas un de nos neveux, pas un, en entendant la Danse des Sylphes, n'aura le petit accès de nostalgie légendaire qui me fait divaguer. […] Nous n'avons plus un brin d'illusion dans la tête, mon cher Monsieur. Un traité de mathématiques spéciales à la place du cœur, des besoins de goret à l'entour du ventre, des martingales et des tuyaux de courses dans l'imagination avec un mouvement d'horlogerie dans le cerveau, voilà l'homme que nous ont fait les progrès de la science ! Si nous souffrons encore un peu, nous autres, c'est que le vieil imbécile emballé et gobeur, le troubadour, l'article 1830, comme

[1] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux*, *op. cit.*
[2] Expression empruntée à Henri Durville, *Sorts et Enchantements*, Éditions Henri Durville, 1976, p. 132.
[3] CHATELAIN Nathalie, « Lorsque le titre se fait épitaphe : chronique de la mort annoncée du conte de fée fin-de-siècle », *Fabula LhT*, n°6, mai 2009. En ligne : [https://www.fabula.org:443/lht/6/chatelain.html], consulté le 18 décembre 2019.
[4] LORRAIN Jean, « Lanterne magique », *Histoires de masques*, Paris, Belfond, 1966, p. 50.

> ricanent les modernes, se défend et se débat en nous ; mais patience, il agonise. Dans dix ans d'ici, on n'en entendra plus parler : tous bâtis sur le même modèle, utilitaires, sceptiques et ingénieurs.[1]

Le personnage de Forslter oppose au narrateur un point de vue tout autre, lui affirmant au contraire que « nous marchons en pleine sorcellerie, le Fantastique nous entoure ; pis, il nous envahit, nous étouffe et nous obsède, et il faut être aveugle ou bien de parti pris pour ne pas consentir à le voir »[2]. Forlster tend alors ses jumelles à son interlocuteur, et entreprend de lui désigner les spectateurs et spectatrices présents dans la salle, les transformant au fil de son discours en créatures surnaturelles : au balcon, « trois femmes élégantes » qui seraient de « de véritables goules »[3], en haut dans une loge, une amatrice d'exécutions publiques, comparée à une sorcière « friand[e] du sang des suppliciés »[4], à trois rangs devant, un homme dont toutes les maîtresses sont mortes et qui « a son classement à part dans la démonialité »[5], enfin une belle femme brune ayant pris l'habitude de drainer la vie de ses époux successifs qui « fondent comme cire dans son alcôve »[6], et qui est en vérité une succube immortelle, brûlée une première fois par la Sainte Inquisition. Forlster fait entrer le réel de la vie moderne dans l'espace de la fiction merveilleuse : c'est le regard porté sur cette réalité qui suscite le merveilleux. Ainsi, il invite son interlocuteur à percevoir le réel comme un conte :

> Voulez-vous maintenant lire un conte d'Hoffmann ? Regardez-moi là-bas, dans l'avant-scène de droite ; voyez-vous la belle Madame G… : détaillez-moi ces yeux à prunelle de cristal, et ce teint luisant de porcelaine ! Les cheveux sont en soie et les dents en vraie nacre, comme celles des poupées. Elle est émaillée, dit-on, jusqu'au nombril, à cause des robes de bal, et dit « Papa, maman et bonjour, Excellence » grâce à des corsages à ressorts articulés. Produit d'exportation, elle vient d'Amérique, sait manier l'éventail, plonger en révérence, battre de la paupière et semble respirer comme une personne naturelle : Vaucanson est dépassé. N'est-ce pas l'Olympia[7] du docteur Coppelius ?[8]

L'électricien, loin d'être « un des assassins de la Fantaisie »[9], est justement capable de rendre le réel de la vie moderne pleinement merveilleux – la nouvelle tire ainsi vers un apologue qui défendrait le pouvoir de fabulation. Le merveilleux, loin d'être à l'agonie, peut donc se renouveler du contact avec la vie moderne, s'affranchissant des traditions antérieures pour

---

[1] *Ibid.*, p. 49-50.
[2] *Ibid.*, p. 51.
[3] *Ibid.*, p. 53.
[4] *Ibid.*, p. 54.
[5] *Ibid.*, p. 55.
[6] *Ibid.*
[7] HOFFMANN E. T. A., « L'Homme au sable », *Contes fantastiques d'Hoffmann*, trad. Henri Egmont, Paris, Perrotin, 1840, p. 255-314.
[8] LORRAIN Jean, « Lanterne magique », *op. cit.*, p. 53-54.
[9] *Ibid.*, p. 50.

révéler d'autres facettes, qui tirent vers l'imaginaire gothique et fantastique, ou vers une forme scientifique. Ainsi, les « grandes dames mélomanes » décrites par Forlster sont « […] toutes morphinées, cautérisées, dosées, droguées de romans psychothérapiques et d'éther : médicamentées, anémiées, androgynes, hystériques et poitrinaires ; ce sont les possédées de la très jeune aristocratie moderne ! »[1]. Si les fées sont désormais des « possédées » et des « goules », elles n'en sont pas moins des créatures de la « Fantaisie » : celles-ci ont simplement changé avec le siècle, troquant leurs atours de marraines bienveillantes contre ceux de l'automate parlante, de la malade ou de la femme fatale. Si Lorrain commence donc par présenter « une collusion entre deux mondes esthétiques »[2], il termine la nouvelle par une inversion des rôles qui ouvre les possibles d'un merveilleux nouveau, d'une fantaisie qui se révélerait aussi via le regard scientifique. Comme l'explique Romain Courapied :

> L'espace d'un instant les rôles sont inversés, le littéraire devient l'observateur et le scientifique le conteur : avec le secours des mots, l'œil décrypte peu à peu l'artificiel et la fantaisie des comportements et des mœurs sous l'aspect réaliste et naturel des images. Ces vignettes signalent exemplairement la réalité trompeuse des apparences, démasquées par l'effet cumulé de la fragmentation kaléidoscopique et du zoom.[3]

Le couple faussement antagoniste formé par le merveilleux et la modernité continue d'interagir, dans une friction qui finit par se résoudre, dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, recueil de contes paru en 1902. Jean Lorrain écrit en effet dans la préface de l'œuvre une ode aux récits merveilleux de son enfance et à la tradition orale qui les a fait survivre, qu'il oppose aux romans d'aventures modernes avec nostalgie :

> Ces contes de fées, qu'on a remplacés aujourd'hui par des livres de voyage et de découvertes scientifiques, ces merveilleuses histoires qui parlaient au cœur à travers l'imagination et préparaient à la pitié par d'ingénieux motifs de compassion pour de chimériques princesses, dans quelle atmosphère de féerie et de rêve, dans quel ravissement de petite âme éblouie et frémissante ont-elles bercé les premières années de ma vie ! et comme je plains au fond de moi les enfants de cette génération, qui lisent du Jules Verne au lieu de Perrault, et du Flammarion au lieu d'Andersen ! Les pratiques familles de ces bambins-là ne savent pas quelle jeunesse elles préparent à tous ces futurs chevaucheurs de bicyclette. Il n'est pas au monde émotion plus délicate qui ne repose sur l'amour du merveilleux […].[4]

---

[1] *Ibid.*, p. 54.

[2] COURAPIED Romain, « Théories de l'artificiel et artifices rhétoriques en période décadente : une lecture de Lanterne magique (1900) de Jean Lorrain », in Élisabeth LAVEZZI et Timothée PICARD (dir.), *L'Artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 107-122. En ligne : [http://books.openedition.org/pur/54274], consulté le 3 octobre 2022.

[3] *Ibid.*

[4] LORRAIN Jean, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Monaco, Editions du Rocher, coll. « Motifs », 2007, p. 5-6.

Cependant, les princesses de Jean Lorrain n'en sont pas moins des créatures décadentes ancrées dans une esthétique fin-de-siècle, en proie aux désillusions les plus cruelles, et livrées à des destins tragiques. La belle Audovère de « La Princesse aux lys rouges » n'échappe pas, malgré sa vie de recluse, à la rage meurtrière qui anime son père sur les champs de bataille, l'orgueilleuse Ilsée de « La Princesse au sabbat » est punie de sa vanité en se retrouvant entraînée dans une sarabande macabre de sorcières et de monstres grimaçants, et l'on sent poindre, dans « La Princesse des chemins », une dénonciation des puissants, insensibles à la misère du peuple. Comme le remarque justement Francis Lacassin, si Jean Lorrain assimile les contes merveilleux aux derniers vestiges de l'innocence dans un monde obscurci, pénétré par une modernité effrayante et baigné de décadentisme, ses *Princesses d'ivoire et d'ivresse* évoluent elles aussi dans des univers ténébreux, gagnés par les ténèbres du fantastique :

> Tombé du paradis, qu'est l'enfance, dans les enfers de l'âge adulte, Jean Lorrain en avait gardé une nostalgie confondue avec celle des contes de fées qui bercèrent cet âge perdu. Il crut le retrouver en recomposant d'autres contes avec les mêmes grottes, forêts, châteaux, chevaliers, magiciennes, princesses… Et le résultat de cette quête fut *Princesses d'ivoire et d'ivresse.*
>
> Mais entre la recherche d'un paradis perdu que résume ce livre et la contre-*Recherche du temps perdu* que recèlent les *Histoires de masques*, la différence est infime. Dans la seconde le sang se mêle à la boue et dans la première à la soie. L'une et l'autre sont placées sous le mauvais signe de trois princesses inexorables qui ont pour nom : Cruauté, Illusion, Désespérance.[1]

Les ténèbres décadentes semblent donc avoir vaincu, chez Lorrain, la naïveté et la pureté du merveilleux de l'enfance : mais c'est justement ainsi que le merveilleux est à même de se renouveler, via une série d'altérations amenées par l'esthétique moderne.

En effet, comme l'explique Jean de Palacio[2], le merveilleux ne peut survivre dans le XIXe siècle de la Révolution Industrielle qu'en opérant une série de mutations. Sa « survivance » dans le conte ne se fait pas sans bouleversements : la littérature fin-de-siècle opère une « perversion » du merveilleux, réécrivant le matériau perraltien (ou, occasionnellement, les contes des frères Grimm[3] ou les *Mille et une nuits*[4]) en y incorporant des éléments de la modernité, en le parodiant, en le mâtinant de faits divers ou en suggérant des lectures érotiques (notamment chez Catulle Mendès[5]). La figure de la fée est parfois

[1] LACASSIN Francis, « Postface », in *Ibid.*, p. 421-422.
[2] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux*, *op. cit.*
[3] GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Contes choisis de la famille*, *op. cit.*
[4] *Les Mille et une nuits des familles : contes arabes*, trad. Antoine Galland, Paris, Garnier frères, 1887.
[5] Voir MENDES Catulle, « Conte d'une dame nommée Elys-Hélas », *La Lanterne (Supplément)*, n° 1245, 7 août 1897, p. 1.

« pervertie » par celle de la séductrice et de la femme fatale, inspirée par les personnages légendaires de Viviane, Mélusine et Morgane – comme chez Jean Lorrain qui réécrit directement la légende de Lusignan dans « Mélusine enchantée »[1]. Pour Jean de Palacio, « l'intérêt du XIXème siècle finissant pour les fées épouse et excède l'intérêt porté au merveilleux. Il ne se borne pas à nourrir et à fomenter l'épanchement du songe dans la vie réelle. Une réflexion s'y installe sur la nature du pouvoir féminin, qui n'a cessé d'obséder les esprits à l'époque »[2].

Les « Mécomptes de fées »[3] de Willy sont un exemple particulièrement parlant du conte qui, privé de sa naïveté, s'oriente vers la parodie et l'ironie décadente en prenant un « tour nettement érotique »[4]. Dans ce texte, Willy entreprend en effet de priver les contes de leur innocence première et d'en livrer des alternatives parodiques et désenchantées. Les personnages de Daphnis et Chloé, empruntés à un roman grec du IIe ou IIIe siècle attribué à Longus, sont deux jeunes fiancés qui rencontrent dans une clairière une assemblée de personnages de contes, décidant chacun leur tour de livrer les récits « authentiques » qui les concernent. Les amoureux apprennent ainsi, entre autres exemples, que le Petit Chaperon Rouge a demandé au loup de la débarrasser d'une « méchante vieille »[5] dont elle convoitait l'héritage, que Barbe-Bleue a en vérité été abandonné et cambriolé par ses épouses, et que Cendrillon, condamnée à une vie de servitude sans aucune marraine féerique, n'a, « en fait de pantoufles de vair, […] possédé que des savates »[6]. Ces révélations sont présentées comme un moyen, pour Daphnis et Chloé, de quitter le monde de l'enfance et d'accéder à l'âge adulte. C'est en effet ainsi que l'Ogre du « Petit Poucet », le premier à prendre la parole, introduit les différents récits :

> Ne craignez point, nous ne vous voulons que du bien. Vous allez entrer demain en mariage et vous ignorez la philosophie de l'existence ; nous allons vous l'enseigner. […] On vous a bourré la tête de rêvasseries ridiculement optimistes, on vous a persuadés de croire aux bonnes fées qui mènent à bien les projets des pauvres mortels ; tout ça, mes enfants, c'est de la blague, et vous devez prendre tout juste le contre-pied de ces fariboles.
>
> Sachez d'abord qu'il n'y a pas de bonnes fées ; les mauvaises les ont tuées depuis longtemps. Il n'y a plus de rois qui désirent des enfants ; au contraire, moins ils en ont, plus ils sont heureux. Il n'y a pas d'autres talismans que les princes-monseigneur pour ouvrir les portes, et vous auriez tort de compter sur la baguette qui découvre les trésors –, d'ailleurs ils vous seraient sûrement

[1] LORRAIN Jean, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, *op. cit.*
[2] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux*, *op. cit.*, p. 52.
[3] WILLY, « Mécomptes de fées », *Une passade*, Paris, E. Flammarion, 1894, p. 297-308.
[4] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux*, *op. cit.*, p. 54.
[5] WILLY, « Mécomptes de fées », *op. cit.*, p. 301.
[6] *Ibid.*, p. 303-304.

> réclamés par l'Etat. On ne change plus les princes en animaux : tout ce qu'on peut faire, c'est transformer les bêtes en fonctionnaires.[1]

À l'instar de Daphnis et Chloé, qui doivent laisser derrière eux les « fariboles » des contes afin d'accéder à l'âge adulte, il semblerait que le merveilleux fin-de-siècle cherche également à se débarrasser d'une forme de naïveté pour s'adapter à son époque et à la vie moderne. S'érige alors, « sur les débris du premier, un autre merveilleux, un conte merveilleux pour adultes »[2], qui doit perdre son innocence telle Chloé qui n'est « plus qu'une demi-vierge »[3] à la fin de la nuit.

Jean de Palacio relève trois types de « perversions » opérées par les auteurs fin-de-siècle afin de transformer en profondeur le conte merveilleux : la perversion par la suite, qui invente la destinée des enfants des personnages de contes traditionnels (comme le fait Léo Lespès dans *Les Contes de Perrault continués par Timothée Trimm*[4]), la perversion par extension, qui consiste souvent en une « mise au féminin » du conte traditionnel (on pense notamment à « Riquette à la houppe » de Théodore de Banville[5], ou à « Petite Poucette » de Catulle Mendès[6]) et la perversion par contrefaçon, qui intègre les questionnements propres à l'époque (condition ouvrière, misère, progrès scientifique, prostitution…) et fait entrer la parodie dans le conte merveilleux – les titres de ces récits contrefaits sont d'ailleurs tout à fait parlants, qu'il s'agisse de « L'Enchanteur myope » de Pierre Veber[7], de « Cendrillon en automobile » ou des « Bottes de vingt-huit kilomètres » d'Émile Bergerat[8]. Comme l'explique Nathalie Châtelain :

> Certes, la mort habite déjà le cœur des récits avec l'agonie des fées, ou la maladie touchant les autres personnages, mais elle s'insinue également en marge du texte, avec des titres évocateurs. Notons que ce phénomène s'inscrit tout à fait dans une logique de littérature décadente, où la mort et la maladie touchent dans un premier temps les personnages des récits pour finalement gangrener le texte lui-même. […] Ainsi en est-il de titres comme « Cendrillon en automobile », ou « Les Bottes de vingt-huit kilomètres », qui confrontent le merveilleux au naturalisme, lequel mettait un point d'honneur à représenter la réalité dans ses moindres détails, mais surtout le merveilleux au progrès, pour montrer l'impuissance du premier face au second. En effet, cette Cendrillon en automobile fait sourire et les bottes de sept lieues perdent totalement leur caractère sacré avec cette conversion des lieues en kilomètres. Déjà dans les

---

[1] *Ibid.*, p. 298-299.
[2] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux, op. cit.*, p. 26.
[3] WILLY, « Mécomptes de fées », *op. cit.*, p. 308.
[4] LESPES Napoléon et MONTAUT H. de, *Les Contes de Perrault, continués par Timothée Trimm*, Paris, Librairie du petit journal, 1865.
[5] BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, Paris, G. Charpentier, 1882.
[6] MENDES Catulle, *Arc-en-Ciel et Sourcil-Rouge*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897.
[7] VEBER Pierre-Eugène, *Les Belles histoires*, Paris, Stock, 1908.
[8] BERGERAT Émile, *Contes de Caliban*, Paris, E. Fasquelle, 1909.

> titres, « la réalité viole la chimère »[1], et engendre des formules qui annoncent la mort du merveilleux, et avec elle, la mort du conte de fées fin-de-siècle.[2]

En effet, si certains titres de contes fin-de-siècle soulignent particulièrement l'extinction du merveilleux, comme « La Dernière fée », qui est utilisé par Balzac[3], Pierre Veber[4] et Catulle Mendès[5], les titres parodiques sont eux aussi prophétiques de cette fin. « L'Enchanteur myope » de Pierre Veber décrit au reste une magie défaillante : un magicien à la vue peu fiable ressuscite un mannequin au lieu de l'homme qu'il devait sauver, et le mannequin animé rencontre ensuite une fée qui lui offrira un don avant de se rendre compte, elle aussi, qu'il s'agit d'un objet animé et non d'un homme. Les personnages surnaturels sont démythifiés, et si leurs failles sont traitées avec humour, elles n'en sont pas moins révélatrices d'un merveilleux en déclin.

Les *Contes féeriques*[6] de Théodore de Banville manient parfaitement cet art de la parodie : les fées y apparaissent dans le cadre de la vie ordinaire, masquant leur identité et se mêlant aux hommes. La fée Eryx, par exemple, est chiffonnière, et son don s'intègre à des préoccupations prosaïques de la vie quotidienne : « Je suis, lui dit-elle, la fée Eryx, une de celles qui ont pour mission d'enseigner aux Parisiennes les enchantements, les grâces irrésistibles et le secret de communiquer la vie aux étoffes inertes ! »[7]. La fée Mignonne, quant à elle, offre des festins à une enfant, Georgette, punie par une belle-mère injuste[8]. Mais Banville utilise surtout ses personnages féeriques pour parodier son époque et ses contemporains, dans des récits qui, pour Jean-Louis Cabanès, « enlacent le merveilleux traditionnel dans les volutes d'une intrigue en partie allégorique, par l'alliance de l'ironie et de la désillusion »[9]. L'écrivain multiplie en effet les pointes ironiques, notamment à l'égard de la scène théâtrale de son temps. Ainsi la fée Ooh des « Huit Sous de Pierrot » se décrit comme « une petite inspiratrice de chansons et de rimes, […] que la Reine a déléguée dans les comédies, pour induire les directeurs de théâtre à avaler quelquefois un peu de poésie, comme une médecine amère »[10], et la fée Tyro de « La Figurante », se dissimule dans une représentation de féerie, car il s'agit du tout dernier endroit où elle peut apparaître sous sa véritable forme :

---

[1] L'expression est de Catulle Mendès, dans *Le Chercheur de tares, roman contemporain*, Paris, Fasquelle, 1898.
[2] CHATELAIN Nathalie, « Lorsque le titre se fait épitaphe », *op. cit.*
[3] BALZAC Honoré de, *La Dernière fée*, Paris, M. Lévy frères, 1867.
[4] VEBER Pierre-Eugène, *Les Belles histoires*, *op. cit.*
[5] MENDES Catulle, *Les Oiseaux bleus*, Paris, V. Havard, 1888.
[6] BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, *op. cit.*
[7] « La Chiffonnière », in *Ibid.*, p. 61.
[8] « Georgette et Zozo », in BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, *op. cit.*
[9] CABANES Jean-Louis, « Banville au pays des merveilles : idéal et illusion », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 86.
[10] « Les Huit sous de Pierrot », in BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, *op. cit.*, p. 181.

> Eh bien ! oui, dit tristement la figurante, je suis une vraie fée, la fée Tyro, petite-fille de la grande Vigèle ! Je fais partie de ces créatures bienfaisantes qui procurent aux hommes le repos, les beaux songes, les douces espérances, les pensées riantes, et qui n'entrent dans vos demeures que pour vous préparer des surprises agréables. Nous dansons en chœur sous les vieux arbres des forêts, nous voltigeons sur les eaux argentées au clair de la lune, et nous buvons, comme des abeilles, dans la coupe des fleurs. Mais hélas ! comme tous les êtres, même subtilisés, doivent se conformer à l'idéal du temps où ils vivent, et ne le contrarier en aucune manière, nous sommes forcées de rester invisibles, ou de paraître seulement habillées en paysannes ou en dames : et personne ne nous voit comme l'aimerait notre coquetterie, vêtues de nos tuniques étincelantes, couronnées de célestes fleurs, et tenant à la main nos baguettes de diamant ! Ici, sans gêner personne, j'avais la joie de reprendre ma forme réelle, de planer en robe couleur de lune, et j'enivrais mes yeux de ce qui est l'image grossière, il est vrai, mais enfin l'image des jeux de Titania et de Morgane.[1]

Le directeur du théâtre, Jaquerod, ne reçoit pourtant pas cette visite avec beaucoup d'enthousiasme, craignant que cette apparition ne nuise à son spectacle : « D'ailleurs je me suis engagé avec les écoles nouvelles ; j'espère avoir un drame expérimental, et une féerie scientifique, où tout se dénoue par la géographie. De quel œil ces messieurs me verraient-ils pactiser avec le surnaturel ? »[2]. La présence de la fée Tyro risque en effet de détruire le jeu d'artifices et l'ingénieuse machinerie déployée par le directeur du théâtre pour émerveiller (faussement) son public. Il s'agit pourtant du dernier endroit où les fées peuvent trouver refuge dans la société moderne : « Dans un monde désenchanté par la science et par le règne de l'argent, elles ne peuvent se montrer que sur la scène des théâtres où l'on joue des féeries. Le faux, en quelque sorte, les protège »[3]. Les thèmes de l'illusion et de l'artifice apparaissaient déjà dans *La Vie d'une comédienne*[4], où Banville décrit le personnage de Minette, jeune fille qui croit les contes et les féeries théâtrales authentiques, et qui se heurte douloureusement à un réel dont elle refuse l'existence. Ce texte, plus sombre que les *Contes féeriques*, conduit, pour Jean-Louis Cabanès, « à se demander ce qui subsiste de la magie des fables lorsqu'une allégorie fait office de moralité explicite, ou lorsque le conte bleu bute sur le pathos d'un réalisme noir »[5].

Parmi les cent-cinquante fées relevées par Palacio dans la littérature fin-de-siècle, certaines sont également des fées décadentes, d'inspiration baudelairienne, des fées en voie d'extinction qui ne sont plus imperméables aux tourments de la maladie et aux maux du corps. Si *La Fée aux miettes*[6] de Nodier, déjà amenuisée par son titre, était une petite vieille femme,

---

[1] « La Figurante », in *Ibid.*, p. 5-6.
[2] *Ibid.*, p. 6.
[3] CABANES Jean-Louis, « Banville au pays des merveilles », *op. cit.*, p. 83.
[4] BANVILLE Théodore de, *La Vie d'une comédienne*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.
[5] CABANES Jean-Louis, « Banville au pays des merveilles », *op. cit.*, p. 80.
[6] NODIER Charles, *La Fée aux miettes*, *op. cit.*

les fées de Banville sont atteintes plus sévèrement encore par le passage du temps. Ainsi, la fée Eryx de « La Chiffonnière » explique à son interlocuteur que, pour faire bénéficier de son don des étoffes les Parisiennes les moins fortunées, il lui faut embrasser leurs peines :

> Mais je dois songer à celles qui souffrent comme à celles qui triomphent. Ce n'est pas tout de donner aux chiffons une âme charmante : il faut ensuite quelqu'un les ramasse dans la boue ! Voilà pourquoi je deviens, tous les samedis, une simple femme, sujette aux infirmités, à la vieillesse, à la mort, et je serais morte en effet, si vous ne m'aviez courageusement sauvée en exposant votre propre vie.[1]

Contrairement aux marraines féeriques des contes traditionnels, les fées fin-de-siècle sont en effet fragiles, en proie à la vieillesse et à la décomposition. L'exemple le plus frappant chez Banville est celui du personnage de Carabosse dans le conte éponyme, auquel s'intéresse particulièrement Jean de Palacio[2]. Transporté dans le pays enchanté par la fée Lysidice, qu'il a sauvée, Emeric Noal se voit offrir le don de pouvoir aimer les plus belles fées du royaume – exceptée l'affreuse Carabosse, que Lysidice lui défend d'approcher. Le portrait de Carabosse est celui d'une fée déchue, rongée par l'âge et la pauvreté :

> Au milieu de ces délices, quelque chose pourtant contrariait Emeric. C'est que partout, au milieu des fêtes, des festins, des assemblées galantes, et même dans ses rendez-vous mystérieux, il voyait passer et ricaner Carabosse. C'était une caduque, une affreuse vieille, qui avait été fée autrefois, mais qui avait été mise à la retraite, pour cause d'imbécillité et de démence. Sur son nez pointu étaient posées des besicles ; de son front chauve tombaient des mèches grises et raides comme des baguettes, et sous son bonnet elle portait par économie un chignon en soie ouatée, dont on voyait sortir l'ouate par les déchirures. Vêtue d'une robe jadis brodée, qui n'était que trous et que taches, elle avait au dos des ailes cassées, inertes et pendantes, et elle tenait à la main une baguette également cassée, dont elle avait perdu les pierreries.[3]

La fée en haillons, pourtant, finit par intéresser Emeric, lassé par le « troupeau de Nymphes et de Déesses »[4], « les pâles Eglées et les tristes Silvandres »[5] ou les « blanches Océanides aux seins aigus et roses »[6]. Il voit alors son ancienne beauté dans son visage de vieille femme, et se désintéresse des autres fées pour la courtiser et lui déclarer son amour. Mais au moment où il embrasse enfin Carabosse, celle-ci se décompose, révélant qu'elle n'est faite que d'artifices. Il s'aperçoit alors que le pays enchanté a perdu toute sa féerie :

> Au moment où Emeric avait baisé les lèvres de la vieille, les regards, les blancheurs, les chairs vermeilles, les lèvres pourprées, les chevelures

[1] « La Chiffonnière », in BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, *op. cit.*, p. 61.
[2] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux*, *op. cit.*, p. 59-61.
[3] « Carabosse », in BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, *op. cit.*, p. 350-351.
[4] *Ibid.*, p. 349.
[5] *Ibid.*, p. 350.
[6] *Ibid.*, p. 351.

> dénouées, les robes d'or traînantes avaient disparu ; la nature tout à l'heure animée et féminine était redevenue un indifférent désert de flots, de fleurs et de verdures, que ne transfigurait plus désormais la forme idéale et sublime de la Femme.
>
> « Hélas ! dit tristement à Emeric la fée Lysidice, hélas ! mon pauvre enfant, tu aimeras toujours Carabosse ! » [1]

Banni du pays enchanté, Emeric retourne alors à sa vie ordinaire, tout en conservant une inclination particulière pour les femmes laides et maigres. Ce conte de Banville affiche une inspiration très baudelairienne : beauté de la vie moderne, ou plutôt, laideur faite beauté par le regard d'Emeric – semblable au poète qui contemple « Les Petites Vieilles »[2] ou « Une Charogne »[3] – Carabosse ne peut exister dans l'espace du pays enchanté, mais trouve ses incarnations véritables dans le Paris que fréquente le jeune homme, sous les traits des maîtresses laides qu'il choisit de courtiser. Aux nymphes et aux déesses d'un monde figé dans une rêverie antiquisante, Emeric préfère désormais la « Muse malade »[4].

Si les fées fin-de-siècle sont touchées par la décomposition et la vieillesse, leur fragilité est également perceptible dans leur taille insignifiante. Si Jean de Palacio note que « la fée fin-de-siècle est généralement minuscule »[5], cette particularité prend probablement aussi sa source dans les « fairies » anglaises, tirées de Shakespeare, mais devenues omniprésentes dans les textes victoriens pour la jeunesse (et notamment les *Fairy Books* de différentes couleurs d'Andrew Lang et de son épouse Leonora Blanche Alleyn[6]). Dans le conte de « Carabosse » cité plus haut, la fée Lysidice est une couleuvre qui manque de peu de se faire écraser avant l'intervention d'Emeric. Le thème de l'écrasement, ou de l'étouffement par inadvertance, revient régulièrement comme une conséquence de cette petitesse des fées[7] qui perdent de leur pouvoir de fascination. Chez Catulle Mendès, les *Petites fées en l'air*[8] sont si minuscules qu'elles dansent sur les calices des fleurs sans même les faire trembler. Dans « La Dernière fée »[9], Mendès décrit les malheurs d'Oriane, qui, revenant de voyage, s'aperçoit qu'elle est la toute dernière fée de Brocéliande et que ses consœurs ont disparu, chassées par l'urbanisation :

> « C'est en vain que tu les appellerais, pauvre Oriane, dit un lézard qui s'arrêta de fuir entre les pierres. Des hommes se sont précipités en grand nombre à

---

[1] *Ibid.*, p. 355.
[2] « Les Petites Vieilles », in BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 209.
[3] « Une Charogne », in *Ibid.*, p. 67.
[4] « La Muse Malade », in *Ibid.*, p. 22.
[5] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux*, *op. cit.*, p. 58.
[6] ALLEYN Leonora Blanche et LANG Andrew, *Fairy Books*, 25 recueils illustrés, Londres, Longmans, 1889-1915.
[7] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux*, *op. cit.*, p. 58-59.
[8] MENDES Catulle, *Les Petites fées en l'air*, Paris, E. Dentu, 1891.
[9] MENDES Catulle, « La Dernière fée », *Les Oiseaux bleus*, Paris, V. Havard, 1888, p. 343-354.

> travers vos chères solitudes, pour qu'on pût bâtir des maisons, pour ouvrir un passage à d'affreuses machines soufflant des vapeurs et des flammes, ils ont abattu les arbres, incendié les fourrés de roses et les buissons d'épines, comblé des pierres de vos grottes vos mystérieux palais de cristal, et toutes les fées ont succombé dans les désastres, sous les écroulements. J'ai vu Habonde, qui allait s'échapper, mourir avec un petit cri sous le pied d'un passant, comme une cigale qu'on écrase. »[1]

La fée Oriane trouve elle-même la mort dans des circonstances similaires à celles de Habonde : ayant trouvé refuge dans la fossette d'une jeune fille, elle promet à celle-ci un beau mariage, et meurt écrasée quand celle-ci embrasse pour la première fois son amant.

Même les fées nervaliennes sont en proie à cette extinction. Le personnage de Sylvie, dans la longue nouvelle du même nom[2], emblématise cette disparition du merveilleux, en perdant peu à peu sa dimension féerique au profit d'un prosaïsme moderne. En effet, la jeune femme joyeuse et fantasque que le narrateur a connue dans son enfance, et qui appréciait de se déguiser en « vieille fée »[3] avec les atours de sa tante (elle-même assimilée par le narrateur à une « fée des Funambules »[4]), devient d'abord une « fée industrieuse »[5] grâce à ses talents de dentelière, puis enfin, l'épouse ordinaire d'un pâtissier, que le narrateur surnomme prosaïquement « Lolotte »[6]. Comme l'explique Pierre Laforgue :

> Fée, elle l'a été, elle ne l'est plus aujourd'hui. Comment expliquer cette mutation ? Les raisons en sont d'ordre historique et d'ordre poétique. Historiquement, ce qui est montré, c'est le passage d'un temps à un autre, du temps de la dentelle à celui des gants, du temps des fuseaux à celui de la mécanique, du temps de la féerie à celui de l'industrie […].[7]

Si Sylvie incarne plus explicitement la déperdition de l'identité féerique, les autres amours du narrateur sont des désillusions successives : la belle Adrienne, aperçue lors d'une fête, est entrée au couvent, et si le narrateur croit la retrouver dans l'actrice Aurélie, celle-ci lui refuse la magie de cette coïncidence et le rejette. Le texte s'achève sur la nouvelle de la mort d'Adrienne, qui semble clore définitivement les rêveries amoureuses du narrateur.

Ainsi, dans ce « merveilleux revu et corrigé par Baudelaire » [8], les fées apparaissent comme des incarnations d'un genre menacé par l'avancée de la modernité, la montée du

---

[1] *Ibid.*, p. 347.
[2] NERVAL Gérard de, « Sylvie », *Les Filles du feu*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 111-154.
[3] *Ibid.*, p. 130.
[4] *Ibid.*, p. 129.
[5] *Ibid.*, p. 142.
[6] *Ibid.*, p. 154.
[7] LAFORGUE Pierre, « Féeries nervaliennes. Désenchantement et réenchantement du monde dans Sylvie », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 45.
[8] PALACIO Jean de, *Les perversions du merveilleux, op. cit.*, p. 49.

matérialisme et l'émergence d'une littérature naturaliste revendiquant une approche rationnelle des comportements humains. Ce sont les « Trois bonnes fées »[1] de Catulle Mendès qui réussissent le mieux leur métamorphose lorsqu'un enchanteur les prive de leurs pouvoirs :

> – Que je sois donc, dit Abonde, le vin que l'on boit dans les cabarets des faubourgs ! Car, mieux que le pain de l'aumône et la tiédeur de poêles, et le repos dans un lit, l'ivresse consolatrice charme les corps et les cœurs las.
>
> – Que je sois, dit Myrtile, les cordes du violon d'un vieux ménétrier ! Car, bien plus que des habits dorés remplaçant des haillons, et que la fuite des nuages menaçants, et que le retour au logis des enfants perdus, la chanson qui fait danser est bonne aux misérables.
>
> – Que je sois, dit Caricine, la belle fille bohème des carrefours, qui offre aux passants son rire et ses baisers ! Car, c'est dans le libre amour, fou, changeant, hasardeux, sans déceptions ni regrets, que l'homme oublie l'ennui et le désespoir de vivre.
>
> Depuis ce temps, Abonde rit dans les verres pleins sur la table des cabarets, et Myrtile fait danser les noces paysannes sous les arbres de la grande place ou dans la cour des auberges ; elles sont heureuses, les bonnes fées déchues, de la joie qu'elles donnent, mais jalouses aussi, jalouses de Caricine, parce qu'elles savent bien que c'est elle qui fait la meilleure charité.[2]

Les « Trois bonnes fées » de Mendès transforment ainsi leurs pouvoirs féeriques en dons prosaïques une fois privées de leurs pouvoirs, perpétuant leur mission d'enchantement dans un monde désormais sans magie. La dimension méta-textuelle de ce récit est ici clairement perceptible : à l'instar du conte merveilleux qui se renouvelle de sa propre déperdition dans la modernité, les trois fées convertissent leurs talents pour continuer de faire « le bonheur des malheureux »[3]. Ainsi, « quoique réduites à l'impuissance des personnes mortelles ou des choses périssables, elles ne seraient pas tout à fait inutiles aux pauvres gens »[4], à l'image du conte fin-de-siècle qui, même privé de sa naïveté et mâtiné d'esthétique baudelairienne, peut continuer à enchanter. Si le thème de la fin imminente de la magie est omniprésent en fantasy, nous verrons dans notre quatrième chapitre que la fantasy française conserve de cette esthétique décadente une certaine noirceur désenchantée, et en particulier dans sa branche urbaine ou post-apocalyptique, qui réinterprète la thématique de « fin d'un monde » à la lumière de préoccupations écologiques plus contemporaines – mais qui font bel et bien écho aux inquiétudes des auteurs contemporains de la Révolution industrielle.

---

[1] MENDES Catulle, « Les Trois bonnes fées », *Les Oiseaux bleus*, Paris, V. Havard, 1888, p. 209-218.
[2] *Ibid.*, p. 217-218.
[3] *Ibid.*, p. 214.
[4] *Ibid.*, p. 216.

2. Le merveilleux à la scène

Bien que contes merveilleux aient été dépouillés de leur innocence par les réécritures décadentes, la féerie « naïve » survit cependant en migrant vers le théâtre et même vers le cinéma, où elle enchante via la « magie » des trucages et des artifices techniques. Elle mute également vers une forme plus spirituelle dans les avant-gardes symbolistes, qui cherchent justement à s'éloigner du « kitsch » des féeries bourgeoises à la mode en proposant des représentations plus minimalistes.

a. Le merveilleux spectaculaire des féeries

Les adaptations théâtrales de contes de fées et les opéras féeries, joués à l'Opéra-Comique ou sur des scènes moins prestigieuses des Variétés, font partie des divertissements en vogue tout au long de la période. Ces représentations sont les héritières des « pièces à machines » baroques, qui mettent en jeu des procédés scéniques d'une grande technicité. En effet, comme l'explique Roxane Martin :

> Aux XVIIe et XVIIIe siècles, toutes les scènes semblent à même de mobiliser une machinerie théâtrale sophistiquée, afin de servir un merveilleux scénique fondé sur des apparitions et des transformations à vue. Le féerique se trouve exploité aussi bien par les auteurs de la Foire, que par ceux de la Comédie-Italienne, de l'Opéra, de la Comédie-Française, des théâtres de Société, des théâtres du Boulevard.[1]

Cependant, « le 'grand spectacle' se voit circonscrit, dès la fin du XVIIe siècle, à la tragédie lyrique et au ballet »[2]. Raymond Lebègue estime également qu'à l'issue de la période baroque, « [l]e merveilleux magique disparaîtra du théâtre parlé, et se réfugiera à l'opéra »[3]. La seconde moitié du XVIIIe siècle voit ensuite émerger une nouvelle forme de féerie, moins spectaculaire et plus sérieuse :

> Sur les scènes de la Comédie-Italienne, de l'Opéra-Comique, des théâtres de Société puis du Boulevard, s'épanouit une féerie « morale » qui délaisse les machines spectaculaires au profit d'un « merveilleux amoureux ». L'objectif n'est pas de servir une esthétique de l'effet, mais d'explorer les métamorphoses du cœur et les qualités morales qu'elles sont susceptibles d'éveiller chez le sujet amoureux. Les intrigues se concentrent sur le chemin initiatique d'un héros qui, au fur et à mesure des épreuves, accomplit son éducation morale.[4]

---

[1] MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVIIe-XIXe siècle) », *Sociétés Représentations*, vol. 31, n° 1, 30 juin 2011, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 27.
[3] LEBEGUE Raymond, « Le Merveilleux magique dans le théâtre français à l'époque baroque », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 57, 1963, p. 12.
[4] MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens », *op. cit.*, p. 29-30.

Pour Martial Poirson, l'opéra-comique merveilleux de cette période est bouleversé par l'essor des Lumières et se doit de réconcilier un certain effet de réel, inspiré du genre romanesque, avec les procédés scéniques de l'enchantement. Les créations de Sedaine et de Grétry seraient particulièrement représentatives de cette tendance.

> Ce que propose ainsi un certain théâtre en musique de la seconde moitié du XVIIIe siècle, c'est un enchantement qui naît au cœur même du processus de désenchantement du monde, et où le sens concret primitif de l'enchantement se mue en un jeu sur l'effectuation de la métaphore et dans le même mouvement, la mise à distance de la merveille. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de ce théâtre à caractère merveilleux que de devenir florissant au moment même où la raison triomphante en sape les fondements symboliques [...].[1]

Roxane Martin effectue également une lecture politique de l'évolution du genre de la féerie, constatant que celle-ci s'adapte aux différentes formes du pouvoir : ainsi, la féerie postrévolutionnaire, dont le scénario-type met en scène un « couple d'amants tourmenté par un génie maléfique, terrible tyran répandant crimes et violences parmi l'humanité »[2] et dont l'intrigue est « centrée sur l'individualisme et la rébellion face au pouvoir institutionnel »[3], disparaît pendant la période napoléonienne avant de renaître dans les années 1830.

Au XIXe siècle, la féerie connaît plusieurs déclinaisons qui parfois coexistent selon les lieux de représentation. Les adaptations du matériau perraltien rencontrent un succès considérable : si ces représentations, comme le note Martial Poirson[4], existent depuis le XVIIe siècle, elles connaissent un renouveau éclatant. « Le Petit Chaperon rouge », « La Belle au bois dormant » et « Cendrillon » sont parmi les textes les plus souvent réadaptés. D'après Olivier Bara, la pièce *Cendrillon* (avec un livret de Charles-Guillaume Étienne et une musique composée par Nicolas Isouard), qui entre au répertoire de l'Opéra-Comique en 1810, est « joué[e] tout au long du siècle avant d'être supplanté[e] par la *Cendrillon* de Jules Massenet (1899) »[5]. Le conte se décline également en une multitude de productions moins prestigieuses et destinées à un public moins savant :

---

[1] POIRSON Martial, « Changement d'état. Métempsychose et mobilité sociale dans Le diable à quatre ou la double métamorphose (1756) de Sedaine », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 4, 1 octobre 2007, p. 178.
[2] MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens », *op. cit.*, p. 31.
[3] *Ibid.*
[4] POIRSON M. (dir.), *Perrault en scène : transpositions théâtrales de contes merveilleux, 1670-1800*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIIIe siècle », 2009.
[5] BARA Olivier, « Le conte en scène, de Cendrillon au Petit Chaperon rouge : une métamorphose merveilleuse de l'opéra-comique, entre Empire et Restauration ? », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 115.

> Le succès scénique du conte est tel que tous les théâtres semblent vouloir s'emparer du sujet à leur tour : pas moins de neuf *Cendrillons* prolifèrent alors, dont la « folie-vaudeville » en un acte *La Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, parodie de l'opéra-comique, créée par Désaugiers et Gentil de Chavagnac, au théâtre des Variétés, le 12 novembre 1810. Le succès de l'œuvre dérivée (197 représentations successives) dépasse même sur le moment celui de l'œuvre parodiée : la *Cendrillon* de l'Opéra-Comique est jouée 79 fois en 1810, ce qui est déjà remarquable.[1]

Comme l'explique en effet Roxane Martin, les féeries de cette époque se stratifient en représentations plus sophistiquées, comme celles de l'Opéra-Comique, qui s'inscrivent dans la tradition des féeries « sérieuses » et morales du XVIIIe siècle, et en spectacles plus populaires sur les scènes des Variétés, qui parodient l'enchantement en l'hybridant de vaudeville :

> Sous l'Empire et la Restauration, l'opéra renoue avec la tradition de l'Ancien Régime en programmant des opéras-féeries qui empruntent à la tragédie lyrique ses machines et son goût pour le merveilleux. Ces pièces sont alors immédiatement parodiées en vaudevilles-féeries sur le Boulevard. C'est le cas également pendant la période « autoritaire » du Second Empire où le « grand spectacle », qui n'était désormais plus seulement traduit par l'opéra mais aussi, entre autres, par la féerie des grands théâtres privés, favorise l'écriture de féeries parodiques sur les petits théâtres du Boulevard. Le spectaculaire semble ainsi, chaque fois, générer son démantèlement par l'entremise de la parodie.[2]

Olivier Bara note d'ailleurs que l'adaptation de « Cendrillon » aux Variétés, contrairement à celle de l'Opéra-Comique, ne dépouille pas le conte de son merveilleux et le traduit au contraire de manière très visuelle – ce qui explique son plus grand succès : « [l]a parodie touche alors un public plus vaste, sans doute moins attentif aux critères du bon goût et de la distinction que celui de l'Opéra-Comique »[3]. Les différentes versions de la pièce révèlent ainsi une hiérarchie sociale parmi les publics des théâtres de l'Empire. C'est pourtant le merveilleux visuel et parodique de la féerie vaudeville qui imprègne peu à peu les représentations plus raffinées de l'Opéra-Comique. Olivier Bara l'illustre en comparant les différentes *Cendrillon* avec les représentations d'une autre adaptation de conte perraltien, *Le Petit Chaperon rouge* de Théaulon et Boieldieu, monté à l'Opéra-Comique en 1818. La pièce y suscite « [u]ne nouvelle fois, mais dans de plus modestes proportions, un effet de mode [qui] entraîne la multiplication des Chaperons rouges sur les scènes »[4]. Entre la *Cendrillon* de 1810 et *Le Petit Chaperon rouge* de 1818, Olivier Bara note une nette progression : si les auteurs de la première pièce « rationalisent le conte et l'inscrivent, presque de force, dans l'esprit des Lumières »[5], la

---

[1] *Ibid.*, p. 116.
[2] MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens », *op. cit.*, p. 29.
[3] BARA Olivier, « Le conte en scène, de Cendrillon au Petit Chaperon rouge », *op. cit.*, p. 124.
[4] *Ibid.*, p. 117.
[5] *Ibid.*, p. 118.

seconde laisse une place plus importante à l'enchantement : on assiste ainsi à un « progressif consentement de l'opéra-comique au merveilleux »[1], et à une « conversion de l'Opéra-Comique au merveilleux scénique et à un langage hérité des petites scènes secondaires »[2] qui accompagnerait la transition des féeries « des Lumières » aux féeries romantiques.

Dans les décennies suivantes, la féerie « participe […] pleinement du romantisme dans la mesure où elle abolit les frontières entre le visible et l'invisible, le réel et l'irréel, et dévoile que le sens n'est pas compris dans la matière mais dans la force (l'imagination) qui la traverse et révèle son caractère illusoire »[3]. Le décor y prend une importance toute particulière, et s'enrichit des avancées techniques modernes. Le recours aux « clous », c'est-à-dire aux effets scéniques spectaculaires, est central dans ce théâtre qui glorifie avant tout les techniciens et les décorateurs. Marie-Françoise Christout cite notamment Cicéri, peintre et décorateur de l'Opéra de Paris, qui « rencontre sur la scène du Panorama dramatique Daguerre, expert en jeux de perspective accélérée, et sur celle du Théâtre de la Gaîté, Gué qui excelle dans les effets pittoresques de praticables traversant la scène »[4]. Les techniques innovantes se mêlent ainsi aux arts visuels pour créer des spectacles où le « librettiste ou auteur dramatique tiennent une place mineure, ils ont pour principal office de concevoir l'action, le dialogue, de manière à combiner les différents effets merveilleux imaginés par les techniciens, décorateurs, costumiers, machinistes mais aussi chorégraphes »[5]. Ce sont effectivement ces derniers qui triomphent lors des représentations, comme le relate Paul Ginisty, journaliste et chroniqueur, puis directeur du Théâtre de l'Odéon de 1896 à 1906 :

> C'était le soir de la première représentation des *Pilules du Diable*. Le rideau venait de tomber sur l'apothéose ; le moment était venu de proclamer les auteurs. Ceux-ci, qui étaient gens d'esprit, tinrent à s'effacer devant le chef machiniste, Sacré, et ce fut, en effet, son nom qui fut proclamé le premier. C'était affirmer le rôle, souvent prépondérant, des collaborateurs de la partie matérielle, dans une féerie. Toutes les anciennes brochures de féeries font d'ailleurs mention du machiniste […]. Le chef machiniste est là l'homme essentiel, avec le décorateur. À eux deux, ces experts en illusions ont, au fond, la plus grande responsabilité, car une plaisanterie faisant long feu ne compromet pas le succès, que menacerait un « truc » manqué ou une décoration sans effet.[6]

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 127.
[3] MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens », *op. cit.*, p. 32.
[4] CHRISTOUT Marie-Françoise, « Aspects de la féerie romantique de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845) ; chorégraphie, décors, trucs et machines », *Romantisme*, vol. 12, nº 38, 1982, p. 80.
[5] *Ibid.*, p. 81.
[6] GINISTY Paul, *La Féerie*, Paris, L. Michaud, coll. « Bibliothèque théâtrale illustrée », 1910, p. 219.

Le ballet romantique, qui triomphe à l'Opéra de Paris et au Théâtre du Châtelet, engage également des motifs merveilleux qui le rapprochent de l'esthétique des féeries : « sous le règne de Louis-Philippe, trois des ballets les plus appréciés sont *La Sylphide*, *Giselle*, *La Péri*[1] »[2]. *Giselle*, composé par Adolphe Adam sur un livret de Henri de Saint-Georges et de Théophile Gautier, s'inspire des *willis* du folklore slave, *La Péri* de Paul Dukas est nommée d'après les fées de la mythologie iranienne, et l'argument de *La Sylphide*, dont le livret est d'Adolphe Nourrit, s'inspire du *Trilby* de Nodier. Les créatures féminines surnaturelles sont au cœur de ces trois spectacles, incarnées par des ballerines aux costumes spectraux : « Aux déesses, aux ingénues, aux coquettes d'antan ont succédé ces créatures féeriques, immatérielles et fragiles, vulnérables, tendres incarnations de l'idéal féminin qui tantôt s'éprennent d'un mortel, tantôt perdent la vie par amour et sont métamorphosées en esprits fantastiques »[3].

Dans les années 1860-1900, la féerie romantique est contrainte d'évoluer : d'après Roxane Martin, les frais de mise en scène démesurés entraînent l'augmentation du coût des places et s'accompagnent d'une difficulté à se renouveler, car « surenchérissant toujours sur les mêmes ficelles et ne pouvant pas explorer plus loin la fabrique de l'illusion, le genre se confront[e] à ses propres limites »[4]. C'est l'intégration du cinématographe aux « clous » scéniques qui lui ouvre de nouvelles possibilités et permet aux « grandes féeries » du Théâtre du Châtelet de voir le jour. La reprise de *La Biche au bois*, vaudeville-féerie de Ernest Blum, Hippolyte et Théodore Cogniard et Raoul Toché, inaugure en 1896 ce nouveau genre de féerie, en intégrant des projections réalisées par Jacques Ducom, qui a travaillé avec les frères Lumière[5]. Georges Méliès élabore également des « clous » pour ces féeries, qu'il réexploite ensuite dans ses films : « Pour *Les Quatre Cents Coups du diable* (Châtelet, 1905), il crée l'épisode de la 'voiture céleste' qu'il a combiné ensuite avec des séquences de la féerie, filmées à l'issue des représentations »[6]. Le cinéma merveilleux de cette période, tout comme les féeries spectaculaires, transforme la magie en un jeu de trucages : dans *La Fée aux pigeons* de Segundo de Chomón, tourné en 1906, « la fée n'est qu'un truc parmi d'autres, un subterfuge tels un

---

[1] Marie-Françoise Christout fait ici référence au ballet de 1843, composé par Friedrich Burgmüller et chorégraphié par Jean Coralli, et non à celui de Paul Dukas, du même titre mais plus tardif (1909), chorégraphié par Ivan Clustine.
[2] CHRISTOUT Marie-Françoise, « Aspects de la féerie romantique de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845) ; chorégraphie, décors, trucs et machines », *op. cit.*, p. 81.
[3] *Ibid.*
[4] MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens », *op. cit.*, p. 31.
[5] TRALONGO Stéphane, « Remanier les dialogues, rénover les tableaux : le cinématographe dans la logique de récupération des grandes reprises féeriques », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, nº 20, 2012.
[6] MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens », *op. cit.*, p. 21.

mécanisme ou une trappe dans le décor. Le merveilleux en ressort amoindri : il est désormais possible de le démonter, de l'expliquer, il n'échappe plus à la raison »[1].

Ce merveilleux visuel et spectaculaire, qui mobilise une grande technicité, est ainsi l'objet de critiques récurrentes, qui pointent ses excès et sa vacuité. Comme le remarque Sophie Lucet[2], Paul Ginisty, déjà cité plus haut, entame son essai *La Féerie* par un apologue dans lequel les fées se réunissent pour offrir aux hommes le « don bienfaisant d'un genre de pièce où rien ne bornera l'imagination, où toutes les vieilles règles seront abolies, où il sera possible de tout concevoir et de tout dire, où la fantaisie sera souveraine »[3], mais sont interrompues par une mauvaise fée qui, furieuse de ne pas avoir été invitée, double le cadeau d'une malédiction : « [j]e décide, pour me venger de n'avoir pas été priée à votre Conseil, que ce genre charmant, fait pour tenter les poètes, et les plus grands d'entre eux, tombera bientôt dans les mains des vaudevillistes et de cette espèce d'êtres terribles qu'on appelle les gens de métier »[4]. Ainsi « [l]a Féerie, qui ouvrait la porte d'or des rêves, ne tarda pas à devenir une manière de farce assez grossière, en elle-même, protégée seulement par la musique, la danse, l'art des décorateurs. Elle commence par Shakespeare et finit par Clairville et les frères Cogniard »[5]. Cette critique entre en résonance directe avec les expérimentations théâtrales des dramaturges symbolistes, qui s'emparent du matériau merveilleux d'une manière toute différente de la grande féerie spectaculaire.

b. Le merveilleux symboliste d'avant-garde

Souhaitant « le rétablissement d'un drame métaphysique, où les idées compteraient plus que les actions »[6], le théâtre symboliste rejoint « une tradition critique texto-centrée qui, tout au long du XIXe siècle, tend à déplorer le manque de littérature des formes populaires du 'théâtre oculaire' »[7], et cherche à réconcilier la représentation théâtrale avec une dimension spirituelle. À l'instar des auteurs de féeries, les dramaturges symbolistes puisent dans la matière légendaire et dans les contes traditionnels ; cependant, leur intention n'est pas d'éblouir le spectateur mais de manifester un rejet du matérialisme. Inspirés par les idéaux de Villiers de

---

[1] FREZZATO Sylvain, « La fin du merveilleux : premier cinéma et merveilleux fin-de-siècle », *Romantisme*, n° 170, n° 4, 23 décembre 2015, p. 91.
[2] LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, A la croisée des genres, n° 12, 15 octobre 2015, p. 131-153.
[3] GINISTY Paul, *La Féerie*, *op. cit.*, p. 7.
[4] *Ibid.*, p. 8.
[5] *Ibid.*
[6] RAITT Alan William, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1965, p. 57.
[7] LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 132.

L'Isle-Adam, qui pose dans *Axël*, publié de manière posthume en 1890[1], les premiers fondements de ce théâtre, les dramaturges symbolistes utilisent le merveilleux et les références à l'occultisme pour montrer leur refus d'un théâtre de divertissement et leur goût pour l'hermétisme. Comme l'explique Alan Raitt, Villiers de L'Isle-Adam ne possède pourtant qu'une connaissance très parcellaire de l'occultisme en vogue au XIXe siècle, via les écrits d'Eliphas Lévi, et se sert principalement de ces lectures pour les « mettre au service de l'idéalisme en l'alliant de force avec l'hégélianisme »[2]. Ainsi, dans *Axël*, le discours complexe du personnage de Janus, qui souhaite initier le héros au statut de Mage, est surtout le contrepoint des propos du Commandeur, qui vante les mérites de la vie à la cour et poursuit la richesse matérielle. La conclusion de la pièce, qui voit Axël et Sara renoncer à la vie car celle-ci ne pourra jamais égaler la beauté de leurs rêves, rejoint le motif du « Liebestod » hérité du romantisme allemand tout en consacrant l'idéalisme de Villiers. La décevante réalité ne pouvant égaler l'Idéal, la seule manière de préserver la pureté de l'union des amants est, pour eux, de mourir avant que le réel ne vienne la corrompre : « il est certain qu'il [Villiers] veut nous persuader que la vie est mauvaise en elle-même et qu'il vaudrait mieux que la race humaine périsse, plutôt que de prolonger cette comédie insensée. [...] Aucun pessimisme n'est plus noir que le nihilisme de la fin d'*Axël* »[3]. La pièce est montée en 1894 à la Gaîté et suscite l'enthousiasme des symbolistes, l'œuvre et son auteur connaissant alors une consécration posthume : pour Mireille Losco-Léna, « ce fut […] une 'séance' théâtrale œuvrant à la gloire de Villiers, où communia avec une ferveur très démonstrative la jeune génération des idéalistes »[4].

Dans la lignée de l'œuvre villérienne, les pièces symbolistes font usage du fond merveilleux et légendaire afin de marquer une rupture avec le théâtre de divertissement et le vaudeville. Sophie Lucet fait des multiples réadaptations du conte de « La Belle au bois dormant » un cas exemplaire des divergences entre féeries à grand spectacle et théâtre symboliste. En effet, on l'a dit, ce conte perraltien fait partie, au même titre que « Cendrillon », des textes les plus fréquemment réécrits pour la scène, passant par le filtre de tous les genres scéniques dans un grand jeu d'hybridations et de réappropriations :

> […] les titres et les spectacles sont légion, qui témoignent de ce travail d'adaptation, de transformation, de variations à l'infini dans la féerie, et des

[1] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Axël*, Paris, Quantin, 1890.
[2] RAITT Alan William, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, *op. cit.*, p. 189.
[3] *Ibid.*, p. 139.
[4] LOSCO-LENA Mireille, « L'événement d'*Axël* à la Gaîté, Paris, 1894 », *Littératures*, n° 71, 1 novembre 2014, p. 105-118. En ligne : [http://journals.openedition.org/litteratures/338], consulté le 3 octobre 2022.

> possibilités nombreuses de déplacement de sens, mais aussi de contamination générique que subissent les contes de fées sur les scènes de théâtre au XIXe siècle, dans la pure fantaisie, la légèreté, l'irrévérence parfois, au gré de la volonté des auteurs et librettistes, qui varient à l'envi sur la lettre des contes, sans craindre ni le burlesque ni l'anachronisme, dans un jeu d'amalgame et de recyclage généralisé : de la féerie au vaudeville, en passant par l'opéra, la féerie lyrique, le ballet, l'opéra-féerie, l'opérette, la comédie en vers ou en prose, les genres variés du théâtre à succès contribuent à ce jeu de réappropriation et de mise au goût du jour du « fonds Perrault », par une industrie du divertissement théâtral encline à tous les syncrétismes.[1]

Si Banville, dans une lettre adressée à Jules Massenet en 1890[2], prévoyait d'écrire une « Belle au bois dormant » qui, à l'instar de son *Riquet à la houppe,* aurait pu « réconcilier poésie et théâtre, dans la forme d'un théâtre en vers étroitement associé au projet d'un merveilleux théâtral renouvelé par les pouvoirs du verbe créateur »[3], c'est finalement Jean Richepin qui s'attèle à la tâche en 1907, avec le concours du librettiste Henri Cain et du compositeur Henri Thomé. La pièce, jouée au théâtre Sarah Bernhardt – laquelle interprète d'ailleurs le rôle principal – remporte un vif succès ; il s'agit cependant d'une féerie à grand spectacle à « l'esthétique tape-à-l'œil et foncièrement kitsch »[4], qui échoue à réconcilier les prodiges de la machinerie avec le rêve symboliste d'un théâtre poétique : la pièce ne fait que « recycl[er] superficiellement et de manière décorative certains thèmes et motifs caractéristiques de l'imaginaire fin-de-siècle, entre pessimisme schopenhauerien et langueurs symbolistes (ce que ne manquèrent pas de relever des observateurs plus attentifs) »[5].

Les représentations correspondant le mieux à l'idéal symboliste se tiennent en effet sur des scènes moins prestigieuses et s'inscrivent dans les expérimentations d'avant-garde, loin du grand public. Mireille Losco-Lena retrace l'histoire de ces représentations dans *La Scène symboliste (1890-1896)*[6], notant d'ailleurs dès l'introduction le paradoxe d'un mouvement qui souhaite « réinventer le théâtre civique et religieux de la Grèce antique », au pouvoir fédérateur, mais qui, pourtant, « rassembl[e] un public restreint et surtout profondément divisé idéologiquement entre snobs, artistes, bourgeois et public populaire » et se situe « beaucoup plus du côté de la dissidence et de la provocation que du côté du rassemblement et de l'unanimité »[7]. Les expérimentations scéniques des symbolistes sont en effet jouées dans des

---

[1] LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 133.
[2] Lettre reproduite in PALACIO Jean de, *Les Perversions du merveilleux, op. cit.*, p. 142.
[3] LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 134.
[4] *Ibid.*, p. 138.
[5] *Ibid.*
[6] LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2010.
[7] *Ibid.*, p. 11.

théâtres peu fréquentés : le Théâtre d'Art, fondé en 1889 par Lugné-Poe et Paul Fort, qui devient le Théâtre de L'Œuvre en 1893, et le Théâtre Libre, créé par André Antoine en 1887, qui, bien que s'intéressant plutôt au théâtre naturaliste, a aussi accueilli quelques pièces symbolistes – les deux courants se retrouvant dans une critique de la production théâtrale contemporaine[1]. Les représentations sont même parfois données dans des salons privés ou lors d'événements particuliers : Joséphin Péladan (dit « le sâr Mérodack Péladan »), auteur symboliste et occultiste dont nous reparlerons en I.3.c., organise par exemple une représentation de sa pièce *Le Fils des étoiles*[2] lors des salons de la Rose-Croix en 1892.

Comme l'explique Mireille Losco-Léna, le travail réalisé par Lugné-Poe – qui officie à la fois comme comédien et comme metteur en scène – cherche à s'accorder avec la volonté des symbolistes de créer un spectacle poétique et spirituel, qui doit suggérer le rêve et se réaliser pleinement dans l'imagination du spectateur. Le théâtre de divertissement, vaudeville et féeries, est vivement critiqué et « l'idée que la représentation théâtrale était toujours insatisfaisante, voire que la scène du théâtre, fatal empire du carton-pâte, dénaturait et même tuait les chefs-d'œuvre, devint un poncif du discours symboliste »[3]. Maurice Maeterlinck, qui est l'un des dramaturges les plus fréquemment mis en scène dans ces théâtres d'avant-garde, écrit en effet dans un article paru dans *La Jeune Belgique* en 1890 : « [l]a scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'œuvre est symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme »[4]. Rien d'étonnant, ainsi, à ce que le conte de « La Belle au bois dormant » connaisse aussi un grand succès chez les symbolistes – le texte de Perrault permet en effet des réinventions qui y intègrent l'idée villérienne de la réalité corruptrice développée à la fin d'*Axël* : « [l]e motif d'une Belle inapte au monde moderne et qui choisit de se rendormir en tournant le dos à une réalité décevante est devenu, de fait, le cliché d'une fin-de-siècle qu'effraient les mutations de la vie moderne »[5]. Si Sophie Lucet relève plusieurs exemples de réécritures poétiques du conte développant le thème du réveil décevant, elle met notamment en lumière deux adaptations théâtrales, *Le Songe de la Belle au Bois*[6], de Gabriel Trarieux, monté

---

[1] FOLCO Alice, « Zola/Mallarmé : au carrefour naturalo-symboliste », *Etudes théâtrales*, vol. 56-57, nº 1-2, 2013, p. 145-150.
[2] PELADAN Joséphin, *Le Fils des étoiles : pastorale kaldéenne en trois actes*, Beauvais, Imprimerie professionnelle, 1895.
[3] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 8-9.
[4] MAETERLINCK Maurice, « Menus propos : le théâtre (Un théâtre d'Androïdes) », *Introduction à une psychologie des songes*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 83-87.
[5] LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 138.
[6] TRARIEUX Gabriel, *Le Songe de la Belle au Bois : conte de fées en 5 actes*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1892.

en 1892 dans un salon privé avec des décors peints par Maurice Denis, et *La Belle au bois dormant* de Henry Bataille et Robert d'Humières[1], qui fut un véritable échec pour Lugné-Poe en 1894. Les deux pièces déplacent l'enjeu du conte, qui « ne se situe plus, dès lors, dans les termes d'une malédiction conjurée, mais dans la découverte difficile d'un réel inhospitalier, hostile, et dans l'incurable nostalgie qu'éprouve l'héroïne du sommeil et du songe dont on l'a exilée »[2]. La pièce de Henry Bataille et Robert d'Humières, en particulier, semble recycler toutes les préoccupations décadentes que nous avons déjà observées en étudiant les mutations du conte merveilleux : « [h]eurt de la réalité décevante, nostalgies du songe, présent désenchanté, idéal menacé, incompatibilité du merveilleux et de la modernité, inéluctable désertion des fées… »[3]. Si l'accumulation de ces différents motifs, « savamment orchestrés et remotivés par les artifices de la fable théâtrale »[4], ont su séduire Jean Lorrain, la plupart des critiques de l'époque dénoncent « la lourdeur explicative du texte » et « le luxe et le clinquant de la mise en scène »[5], qui dévoient l'idéal symboliste.

L'œuvre dramatique de Maeterlinck est l'exemple le plus manifeste d'un emploi plus diffus du merveilleux, magnifié par les expérimentations des théâtres parisiens d'avant-garde. Sa première pièce, *La Princesse Maleine*[6], publiée en 1889, s'inspire du conte des frères Grimm *Demoiselle Maleen*[7] – assez proche de celui de *Raiponce*[8] – et met en scène une princesse enfermée dans une tour pendant de longues années et découvrant, à sa libération, un royaume dévasté par la guerre. La jeune femme cherche alors à retrouver son fiancé, le prince du royaume voisin – mais celui-ci l'a oubliée et est désormais promis à une autre femme, que la princesse réussit à vaincre par sa ruse. La version maeterlinckienne est nettement plus sombre que le conte d'origine, et s'allie avec une esthétique shakespearienne : le dramaturge emprunte en effet au théâtre élisabéthain « des personnages, des motifs, des procédés dramatiques, des images »[9], comme l'obsession pour les taches de sang ou le don de prémonition de la reine Anne, puisés dans *Macbeth* (1606). L'œuvre passe relativement inaperçue au moment de sa parution, à l'exception d'une critique enthousiaste d'Octave Mirbeau, parue dans *Le Figaro* en 1890, et

---

[1] BATAILLE Henry et D'HUMIERES Robert, *La Belle au bois dormant, féerie dramatique en trois actes,* mise en scène de Lugné-Poe, musique de Georges Hue, décors de Rochegrosse et Auburtin, Théâtre de l'Œuvre, 1894. Pièce non publiée.
[2] LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 142.
[3] *Ibid.*, p. 144.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 146.
[6] MAETERLINCK Maurice, *La Princesse Maleine : drame en cinq actes*, Gand, L. Van Melle, 1889.
[7] GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Contes choisis de la famille, op. cit.*
[8] *Ibid.*
[9] VAN DE KERCKHOVE Fabrice, « Postface », in MAETERLINCK Maurice, *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Espace Nord, 2012, p. 261.

dans laquelle il qualifie *La Princesse Maleine* « [d]'œuvre la plus géniale de ce temps, et la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable et — oserai-je le dire ? — supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare »[1]. Maeterlinck écrit ensuite plusieurs drames, dont deux, *L'Intruse* et *Les Aveugles*[2], sont joués aux Théâtre d'Art en 1891 – ces pièces sont cependant dénuées du merveilleux qui caractérise habituellement son écriture dramatique. *Les Sept princesses*[3] renoue avec le *topos* des belles endormies, si apprécié des symbolistes, mais en propose une réinterprétation plus subtile, reliant la réécriture du conte avec la théorie maeterlinckienne du tragique quotidien, qu'il définit de la manière suivante dans *Le Trésor des humbles :*

> Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. […] Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée.[4]

La réinterprétation du conte de « La Belle au bois dormant » dans *Les Sept princesses* permet d'« illustre[r] tout particulièrement les conceptions mystiques de Maeterlinck, en faisant du réveil problématique des jeunes filles endormies le motif central de la fable »[5]. Le parcours du prince Marcellus, qui échoue à sauver une des princesses de la mort, relève, pour Sophie Lucet, d'une « conception néo-platonicienne » et représente la manière dont le « monde intelligible » échappe constamment à l'homme par « sa condition mortelle »[6]. La pièce bénéficie d'une représentation privée sous la forme d'un spectacle de marionnettes, organisé par le peintre nabi Paul Ranson en 1892, devant un public très confidentiel.

Pelléas et Mélisande[7], écrite deux ans plus tard, rencontre en revanche un plus grand succès à Paris. Le texte emprunte à la fois aux légendes germaniques du Rhin reprises par Wagner, au conte de *Raiponce*[8], à la matière de Bretagne et au drame indien *La Reconnaissance de Sakountala*[9], qui suscite un véritable engouement à l'époque[10]. Le merveilleux y est

---

[1] MIRBEAU Octave, « Maurice Maeterlinck », *Les Écrivains*, Paris, E. Flammarion, 1925, p. 174-184.
[2] MAETERLINCK Maurice, *Les Aveugles. L'Intruse.*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1890.
[3] MAETERLINCK Maurice, *Les Sept princesses*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1891.
[4] MAETERLINCK Maurice, *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 179-180.
[5] LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 149.
[6] *Ibid.*, p. 151.
[7] MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1892.
[8] GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Contes choisis de la famille*, *op. cit.*
[9] KALIDASA, *La Reconnaissance de Sakountala, drame en 7 actes*, trad. Philippe-Édouard Foucaux, Paris, E. Picard, 1867.
[10] FIGUEIRA Dorothy Matilda, *Translating the Orient: the reception of « Śākuntala » in nineteenth-century Europe*, Albany (N.Y.), State university of New York press, 1991.

distillé dans une atmosphère décadente et mystérieuse déjà exploitée dans *La Princesse Maleine* : dans le royaume aux contours indistincts d'Allemonde, pays en perdition, rongé par la famine et la guerre, le prince Golaud croise dans les bois la jeune Mélisande, perçue comme un être féerique – son nom rappelle d'ailleurs immédiatement Mélusine – l'épouse, et la ramène au château familial, où elle tombe amoureuse de son beau-frère Pelléas. La tragédie qui suit retrouve le motif du *Liebestod* déjà emprunté par *Axël*[1] au romantisme allemand, bien que cette fois-ci, les amants ne meurent pas ensemble – Pelléas est tué par Golaud, et Mélisande dépérit après avoir donné naissance à une petite fille qui semble d'essence tout aussi éthérée qu'elle. Si le merveilleux des contes infuse l'ensemble du texte, il se concentre principalement dans le personnage de Mélisande, dont la chevelure descendant de la tour évoque immédiatement Raiponce, tout en convoquant des échos shakespeariens :

> Mélisande n'est en fait ni le prototype de l'amante, ni l'archétype de la psyché, elle est un rêve mélodieux, nœud onirique de motifs fluants : vertige, fugacité, ondoiement, chevelure. […] Créature d'essence ophélienne, elle trépasse sur un refrain, elle est un engloutissement mélodieux, une complainte noyée. Son être se situe au point de convergence de l'eau, de la féminité et de la romance. Les « mains pleines de fleurs », les cheveux accrochés aux branches d'un saule, Mélisande est décidément « ophélienne » au possible, une créature sur-déterminée poétiquement, elle est un foyer de résonances littéraires.[2]

La pièce est montée par Lugné-Poe et Camille Mauclair sur la scène des Bouffes-Parisiens en 1893. La représentation constitue l'un des exemples les plus emblématiques des expérimentations dramatiques opérés par les symbolistes à cette époque : comme l'explique Mireille Losco-Léna, les décors sont peints par Vogler dans une gamme chromatique froide et sombre, les costumes sont créés, à la demande de Maeterlinck, d'après les tableaux de Hans Memling et les gravures de Walter Crane, et Mélisande est mise en valeur par une robe blanche. « La mise en scène se veut sobre mais saisissante, recréant un climat shakespearien. La lumière tombe du haut des cintres, elle est tamisée et nimbe des nuances grisâtres parmi les ombres. La scène est séparée de l'assistance par un mince voile de gaze »[3]. Ce procédé fait d'ailleurs partie des usages scéniques récurrents de Lugné-Poe, qui l'emploie également dans une représentation de *La Fille aux mains coupées*[4] de Pierre Quillard : le voile magnifie l'éloignement entre théâtre

[1] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Axël*, *op. cit.*
[2] LUTAUD Christian, « Postface », in MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Espace Nord, 2012, p. 104-105.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] QUILLARD Pierre, *La Fille aux mains coupées*, Paris, édition du « Mercure de France », 1893.

et vie réelle, rêve et matérialité[1]. La pièce de Maeterlinck montée par Lugné-Poe reçoit un accueil mitigé, cependant, d'après Christian Lutaud,

> […] on commence à comprendre que *Pelléas*, en 1892, ne se présente pas comme *un* art parmi d'autres arts. Le *Pelléas* de Maeterlinck vise en effet à réaliser le grand rêve des symbolistes : constituer une somme de tous les arts, être *à la fois* tragédie, peinture, danse et poème lyrique. Parole, couleur, rythme et mélodie doivent se fondre en une seule figure harmonique.[2]

Le rêve wagnérien de l'œuvre d'art totale traverse en effet les expérimentations symbolistes des théâtres d'avant-garde, qui font preuve d'une grande créativité musicale et esthétique tout en rejetant la dimension spectaculaire des féeries. Aux costumes flamboyants et aux machineries complexes, Lugné-Poe préfère les lignes épurées, le plateau presque nu, les seuls décors étant des tableaux à l'atmosphère éthérée, peints par des artistes nabis tels que Maurice Denis, Paul Ranson ou Édouard Vuillard[3]. Comme le remarque Alice Folco en comparant les discours de Zola et de Mallarmé, naturalistes et symbolistes se rejoignent dans la critique du théâtre de divertissement de leur temps : « dans les deux cas, il s'agit bien de remplacer les créatures superficielles qui peuplent les intrigues du théâtre bourgeois par des héros […] qui sauraient conjuguer profondeur et universalité »[4] – mais divergent quant à la réponse possible à ce théâtre insatisfaisant.

> Au théâtre naturaliste, au drame enraciné dans son époque et à la tranche de vie, *Pelléas*, sommet du théâtre symboliste, opposera l'univers du mystère et de l'inconnu, transposé dans un Moyen-Âge onirique. Au théâtre engagé succède un poème dramatique fondé sur la rêverie et les thèmes éternels de la mort et de la passion amoureuse. A la clarté il substitue le clair-obscur, les ombres indécises et les crépuscules ouatés. En réaction contre le moralisme des « pièces à thèse », voici un drame qui se moque du siècle et de ses mœurs, et qui se situe « au-delà du bien et du mal ». Enfin, méprisant le théâtre d'amusement et de distraction qui fait florès à l'époque, l'auteur de *Pelléas* impose la tragédie intemporelle de l'irréversible et de la Nostalgie.[5]

Le théâtre naturaliste est en effet vivement critiqué par les symbolistes, et notamment par Pierre Quillard, qui l'accuse de vulgarité et pointe la vanité du décor vraisemblable dans un article intitulé « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte »[6], repéré par Mireille Losco-Léna[7] : « malgré le soin méticuleux avec lequel on représentait tout à l'extérieur des choses, le drame était perdu et énigmatique, et l'illusion faisait entièrement défaut. C'est que le naturalisme,

---

[1] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 36-37.
[2] MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande, op. cit.*, p. 106-107.
[3] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 45-76.
[4] FOLCO Alice, « Zola/Mallarmé », *op. cit.*
[5] LUTAUD Christian, « Postface », in MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande, op. cit.*, p. 94.
[6] QUILLARD Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, vol. 22, mai 1891, p. 180-181.
[7] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 22.

c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre »[1]. La dénonciation du « faux » est en effet récurrente chez les défenseurs de ce mouvement, pour lesquels le « 'faire-semblant', dès lors qu'il s'agit de porter à la scène les lieux imaginaires […], ne peut être que ridicule et tuer l'œuvre »[2]. C'est pourquoi « la position critique des symbolistes à l'égard du régime traditionnel du simulacre constitue le grand leitmotiv de leurs écrits théoriques »[3]. D'autant que le simulacre prive les spectateurs de leur propre capacité à imaginer et à rêver : les symbolistes défendent une représentation mentale, « parfaitement intime et donc en correspondance avec l'idée que chacun se fait de l'œuvre »[4]. Mireille Losco-Léna se réfère à une scène du roman *Sixtine* de Rémy de Gourmont, où les personnages assistent à une représentation de *La Révolte*[5] de Villiers de L'Isle-Adam, pour décrire cet état idéal du public désiré par les symbolistes : « Ils écoutaient, sans qu'une syllabe de la magique prose tombât hors de leurs oreilles, et tout en écoutant, ils rêvaient […], ils se divinisaient […] »[6]. Pour réaliser cet idéal, Pierre Quillard défend une mise en scène épurée, aux antipodes des féeries « à machines » :

> A quoi se réduira donc le rôle du machiniste ? Il suffit que la mise en scène ne trouble point l'illusion et il importe pour cela qu'elle soit très simple. Je dis « un palais merveilleux » ; supposez que par des artifices compliqués, on représente tant bien que mal, ce que peut concevoir de plus beau l'esprit d'un peintre décorateur, jamais l'effet produit par ce truc n'équivaudra pour personne à un « palais merveilleux » ; dans l'âme de chacun ces deux mots évoqueront une image particulière et connue, cette image sera en désaccord avec la grossière représentation scénique ; loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira. *Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame.* Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles, pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. Le spectateur ne sera plus distrait de l'action par un bruit de coulisse manqué, par un accessoire discordant, il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera, le théâtre sera alors ce qu'il doit être : *un prétexte au rêve.*[7]

Loin du déploiement spectaculaire des féeries ou de la vulgarité naturaliste, la merveille symboliste doit ainsi rester suggérée par le texte et la mise en scène, afin de se déployer pleinement dans l'imagination des spectateurs et spectatrices. Au lieu de « techniciser » la magie par les artifices mécaniques, comme le font les féeries bourgeoises, les pièces

---

[1] QUILLARD Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *op. cit.*, p. 180-181.
[2] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 22.
[4] *Ibid.*, p. 24.
[5] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *La Révolte*, Paris, A. Lemerre, 1870.
[6] DE GOURMONT Rémy, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, A. Savine, 1890, p. 228.
[7] QUILLARD Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *op. cit.*, p. 181-182.

symbolistes ne réalisent leur dimension merveilleuse que dans l'esprit de leur public quoi doit atteindre l'état second d'un rêve éveillé. Le jeu des comédiens et comédiennes doit se « désincarner » pour favoriser cet état de transe, et le travail sur l'effacement de l'acteur et de l'actrice fait partie des principaux terrains d'expérimentation des symbolistes. Si Maeterlinck rêve d'androïdes[1] et Judith Gautier de marionnettes[2], Lugné-Poe essaie de rendre sa troupe aussi mécanique et spectrale que possible par un travail particulier du corps et de la voix : les comédiens et comédiennes se meuvent en effet de manière lente et hiératique, et leur technique vocale, qui évoque une mélopée, doit mettre en valeur la musicalité du texte au lieu d'imiter les émotions supposées du personnage[3]. Paul Valin, dans une critique de la représentation du *Fils des étoiles*[4], « pastorale kaldéenne » de Joséphin Péladan, les compare à de « belles statues » dont la diction poétique doit « rechercher les intonations des rhapsodes »[5].

Le merveilleux innerve donc tout le théâtre symboliste : présent à la fois dans l'argument des pièces, imprégnées de la magie des contes, et dans les mises en scène épurées, faites de voiles, de peintures évanescentes et de mélopées incantatoires, il doit emmener le spectateur sur le terrain de sa propre imagination endormie par une modernité trop rationaliste. Pour Mireille Losco-Léna, il s'agit d'un théâtre de « raréfaction » : « à rebours d'un théâtre du déploiement, de l'incarnation, de l'advenue au visible, le symbolisme scénique a proposé un théâtre de la disparition, de l'empreinte et du retrait du visible »[6]. Cette raréfaction est elle-même un moyen de renouer avec le merveilleux et la spiritualité que la rationalité positiviste, au siècle de la Révolution Industrielle, a concouru à écarter. Le symbolisme fait de la merveille un outil au service de sa critique du matérialisme : celle-ci est un procédé plus qu'un sujet et se met au service d'une intention qui la dépasse (comme ce sera le cas dans le roman ésotérique, voir I.3.c.).

Ce détour par le théâtre, qui peut sembler très éloigné de la fantasy, est pourtant particulièrement intéressant pour saisir l'horizon d'attente de la période fin-de-siècle. En effet, la migration du merveilleux vers le théâtre spectaculaire des féeries, divertissement bourgeois à la mode, déclenche l'apparition de l'appareil critique symboliste, qui en dénonce le « kitsch »

---

[1] MAETERLINCK Maurice, « Menus propos : le théâtre (Un théâtre d'Androïdes) », *op. cit.*
[2] FLEURY Raphaèle, « Entre divertissement de société et recherche de l'oeuvre d'art totale : les "marionnettes" de Judith Gautier », in Yvan DANIEL et Martine LAVAUD (dir.), *Judith Gautier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 223-251.
[3] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 151-197.
[4] PELADAN Joséphin, *Le fils des étoiles, op. cit.*
[5] VALIN Paul, « Le Théâtre de déclamation et le Fils des étoiles », *Revue d'art dramatique*, vol. 26, avril 1892, p. 54-55.
[6] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 12.

et la vulgarité : ces mêmes reproches sont encore régulièrement adressés à la fantasy, et notamment à ses adaptations cinématographiques (voir III.2.d.). D'autant que si les pièces symbolistes n'ont guère connu la postérité, la réflexion collective menée par leurs auteurs et autrices[1] sur les artifices de la mise en scène ont indéniablement laissé leur trace au XXe siècle et à l'époque contemporaine où « nous sommes désormais […] habitués à des décors abstraits ou minimalistes »[2] semblables à ceux qu'ils avaient imaginés. La distinction entre les féeries, qui assument la représentation du surnaturel sur la scène grâce aux artifices techniques, et les pièces symbolistes qui se contentent de le suggérer, évoque également la séparation, typiquement française, du merveilleux et du fantastique (le second étant nettement plus valorisé par la critique), tout comme celle des spectacles pour le grand public (le « champ de grande production symbolique » de Bourdieu) et des représentations d'avant-garde très confidentielles (le « champ de production restreinte », qui fonctionne presque en vase clos dans un cercle de pairs) recoupe l'opposition entre culture de masse et culture savante. Si nous ne pouvons donc affirmer que le théâtre symboliste soit une source ou un ancêtre possible de la fantasy en France, l'argumentaire développé par ses auteurs et défenseurs subsiste ainsi néanmoins, nous le verrons, au XXe siècle, où les critiques du divertissement grand public, mais aussi du merveilleux trop « visible » et de son invraisemblance sont récurrentes. L'entreprise de « raréfaction » du théâtre symboliste et son intention spirituelle s'opposent certes de manière très nette à la scène surchargée des féeries, mais aussi au foisonnement à la fois esthétique et narratif du roman d'aventure dans lequel la fantasy puise souvent son inspiration, et préfigurent le rejet de ce type de textes par le milieu intellectuel et artistique.

Un écho distant des avant-gardes symbolistes subsiste d'ailleurs dans le *steampunk* contemporain et ses automates (voir IV.2.d.) – que Maeterlinck rêvait en acteurs et actrices idéales. Clémence Godefroy met par exemple en scène une cantatrice automate en 2016 dans *Eros Automaton*[3] : l'ingénieur Edgar Weyland (qui est lui-même une « copie » robotique de son original, comme le révèlera l'intrigue…) cherche en effet à concevoir une chanteuse artificielle parfaite pour tenir le premier rôle féminin de l'opéra fictionnel *Chalyce et Formose.* La conclusion du récit dément pourtant le rêve d'interprétations désincarnées des symbolistes : bien que, lors des répétitions, « [l]a voix et les gestes de l'automate exprim[ent] à la perfection

[1] Si nous n'avons cité que des auteurs dans cette sous-partie, l'autrice Rachilde est également partie intégrante de ces expérimentations théâtrales et sa pièce *Madame la mort* (Paris, A. Savine, 1891) est justement montée sur scène dans le contexte des avant-gardes symbolistes.
[2] LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste (1890-1896), op. cit.*, p. 35.
[3] GODEFROY Clémence, *Eros Automaton*, Chasseneuil-sur-Bonnieure, Le Chat noir, coll. « Black steam », 2016.

[l]e désir languissant »[1] de Chalyce et que la performance soit « impeccable »[2], Edgar finit par confier à sa création le rôle secondaire de la reine Eudoxie, dont l'exécution est une « immense prouesse technique »[3], mais dont l'importance reste succincte. En effet, la soprano mécanique n'est en définitive « guère plus qu'une œuvre d'art »[4] et se révèle incapable de retranscrire l'émotion amoureuse nécessaire à l'opéra, réalisant une des premières craintes de son concepteur : « [c]omment Chalyce peut-elle chanter sa passion et son désir pour Formose, si elle ne comprend pas ce qu'est la jalousie, le manque, la solitude ? »[5].

[1] *Ibid.*, p. 206.
[2] *Ibid.*, p. 207.
[3] *Ibid.*, p. 279.
[4] *Ibid.*, p. 239.
[5] *Ibid.*, p. 154.

3. Merveilleux et roman : un domaine peu exploré ?

Si le merveilleux survit donc dans la littérature fin-de-siècle, via les « perversions décadentes », les féeries spectaculaires et les expérimentations symbolistes, il semble cependant rencontrer des difficultés à réaliser sa fusion avec le roman, genre de la modernité par excellence. Comme l'explique Vérane Partensky :

> [...] l'anachronisme du personnel fabuleux et des enchantements familiers aux contes débouche sur un problème générique : les genres traditionnellement dévolus au merveilleux, conte ou épopée, sont associés à des époques mythiques ou éloignées ; ils manifestent, sous une forme respectivement héroïque et populaire, la naïveté et la simplicité de l'enfance du monde. Dans quelle mesure et à quel prix le merveilleux peut-il alors migrer dans des genres modernes comme le roman qui, parce qu'il est inconnu de l'Antiquité classique, est ressenti comme moderne ?[1]

Le roman merveilleux apparaît ainsi comme une quasi-impossibilité, ou du moins comme une mésalliance entre motifs archaïques et forme résolument moderne. Un lecteur ou une lectrice contemporaine pourrait affirmer que la fantasy a magistralement déjoué cet apparent paradoxe, cependant, la première fantasy de William Morris et de ses successeurs n'accomplit le passage du merveilleux dans le roman que grâce au goût médiévaliste que partagent les romantiques et préraphaélites anglais, et contourne donc cette question de la modernité. L'attirance pour la littérature médiévale est d'ailleurs moins présente dans le contexte français. Bien que les romans de Walter Scott, nous le verrons, bénéficient d'une réception enthousiaste, et entraînent dans son sillage une série de romans historiques mêlés d'aventure comme ceux de Dumas, le Moyen Âge est régulièrement associé à un imaginaire monarchiste désormais rétrograde. Comme l'explique Michel Fragonard :

> La « redécouverte » du Moyen Âge apparaît ainsi globalement comme une réaction à l'idéologie rationaliste et « progressiste » des Lumières, sur laquelle vont se greffer d'autres rejets : celui de la Révolution française, celui des aspects matériels (destruction de l'économie rurale, laideur des nouveaux bâtiments industriels) et sociaux (appauvrissement des masses urbaines, individualisme destructeur des solidarités anciennes) de la civilisation industrielle émergente. Ainsi peut s'élaborer le mythe romantique du Moyen Âge – un Moyen Âge très approximatif, conçu comme un temps plus ou moins homogène, même si en sont choisis des aspects plus ou moins datés et contradictoires – : non plus la parenthèse entre deux périodes brillantes, mais « l'antitype » de la civilisation rationaliste, matérialiste et industrielle.[2]

---

[1] PARTENSKY Vérane, « Du romantisme au symbolisme », *op. cit.*, p. 10.
[2] FRAGONARD Michel, « La Perception du Moyen Âge depuis la fin du XVIIIe siècle », *Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français*, nº 36, 1997, p. 47-48.

La littérature médiévale attire ainsi des romantiques plutôt conservateurs, quand le mouvement est majoritairement tourné vers l'idéal républicain. La fusion du merveilleux et du roman emprunte donc, en France, une voie différente de celle du roman de chevalerie réinventé de Morris. La féerie se propage alors soit de manière diffuse dans le roman naturaliste et dans le roman d'aventure, ou se modernise littéralement dans l'essor du merveilleux scientifique.

a. La critique morale du « romanesque » : une exception romantique éphémère

Si la distinction lexicale opérée en anglais entre *romance* et *novel*, roman d'aventure et roman « sérieux », n'existe pas en français, l'opposition entre ces deux catégories est néanmoins assimilable à la différence entre roman « réaliste » et œuvre « romanesque », catégorie dont la fréquente dénonciation relève autant de l'esthétique que de la morale. Catherine Grall caractérise ainsi la différence entre *romance* et *novel* :

> […] après avoir désigné les récits en langue romane, liés à la chevalerie, le *romance* a qualifié les gros romans héroïques (dont les volumes, éventuellement traduits, de Mme de Scudéry) puis, plus largement, les œuvres caractérisées par les invraisemblances dans l'action et dans le caractère des nombreux personnages, ainsi que par une intrigue à rebondissements multiples et à enchâssements, acception qui s'étend parfois jusqu'aux romans « gothiques ». Le *novel*, quant à lui, apparu au XVIIe siècle, hérite de la brièveté et du « réalisme » des nouvelles continentales : dans le prologue du Décaméron, Boccace expliquait qu'il allait conter « d'agréables et cruelles aventures et autres événements de fortune, advenus aussi bien dans les temps modernes que dans les temps anciens »[1] et la « novella » s'établit ainsi comme genre « moderne », en même temps que s'affirmait la vraisemblance des contextes sociaux, des histoires et des personnages, proches du monde contemporain du lecteur, et non plus marqués par la démesure héroïque ni par l'éloignement du contexte.[2]

Cette définition anglophone du *romance* recoupe bien la catégorie du « romanesque », que Jean-Marie Schaeffer définit par ces quatre critères principaux : « l'importance accordée […] au domaine des affects, des passions et des sentiments »[3], « la représentation des typologies actancielles, physiques et morales, par leurs extrêmes »[4], « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie »[5] et la « particularité mimétique, à savoir le fait qu'il se

[1] BOCCACE, *Décaméron*, trad. sous la direction de Christian Bec, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
[2] GRALL Catherine, « De la validité d'une défense morale du novel », in Carlo ARCURI et Christophe REFFAIT (dir.), *Romance*, Amiens, Encrage Université, coll. « Romanesques », 2011, p. 163-164.
[3] SCHAEFFER Jean-Marie, « La Catégorie du romanesque », *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 296.
[4] *Ibid.*, p. 297.
[5] *Ibid.*, p. 299.

présente en général comme un contre-modèle de la réalité[1] dans laquelle vit le lecteur »[2]. Comme l'explique Schaeffer, le terme « romanesque » a en effet largement dépassé le sens du substantif dont il est dérivé, et a même peu à peu outrepassé la seule acception littéraire pour désigner « une ou des manières de représenter mais aussi une ou des manières de vivre »[3]. Le chercheur note également que « si le terme de 'roman' a fini par perdre ses connotations négatives, le terme de 'romanesque' est toujours resté ambivalent », et porte « des connotations de sentimentalité, de sensiblerie, voire de kitsch »[4]293. Catherine Grall explique en effet que cette catégorie est, en France, l'objet d'un « grand procès »[5] et ce « dès l'époque classique, où le roman, associé au mensonge et à l'extravagance, représente un divertissement coupable »[6]. Diderot, dès les premières lignes de son « Éloge de Richardson », paru dans le périodique *Journal étranger* en janvier 1762, synthétise les reproches adressés au roman de type « romanesque », qu'il qualifie de « tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs »[7]. L'œuvre de Richardson, qui se range aisément du côté du *novel*, est au contraire défendue pour son réalisme et sa qualité morale. Pour Baudoin Millet[8], c'est le critère de vraisemblance (*probability*) qui détermine le *novel*, lequel se doit de représenter le réel de la manière la plus juste possible, et de créer une proximité, voire une intimité, entre personnage et lecteur ou lectrice. Ainsi l'explique Clara Reeve, autrice s'étant pourtant illustrée dans le genre du roman gothique, dans *The Progress of Romance*[9] en 1785 : le *romance* décrit des histoires fabuleuses et impossibles quand le *novel*, au contraire, suscite une impression de familiarité, et donne un aperçu de la vie d'autrui avec un parfait naturel – une description qui évoque la métaphore stendhalienne du miroir dans l'espace littéraire français.

Pour Northrop Frye, dès le moment où le roman s'impose comme une forme littéraire honorable, le *novel*, « réaliste et social par excellence »[10], gagne plus aisément ses lettres de noblesse que le *romance*, vivement critiqué pour sa frivolité et sa fantaisie, et dont la dimension plaisante devient le gage d'une certaine facilité :

---

[1] Ce dernier critère n'est toutefois pas le plus déterminant, puisque Schaeffer associe également au romanesque des œuvres se situant dans des mondes secondaires fictionnels, et notamment *Star Wars*.
[2] SCHAEFFER Jean-Marie, « La Catégorie du romanesque », *op. cit.*, p. 300.
[3] *Ibid.*, p. 291.
[4] *Ibid.*, p. 293.
[5] GRALL Catherine, « De la validité d'une défense morale du novel », *op. cit.*, p. 165.
[6] *Ibid.*
[7] DIDEROT Denis, *La Religieuse. Éloge de Richardson. Essai sur les femmes*, Paris, René Hilsum, 1933, p. 11.
[8] MILLET Baudoin, « Novel et romance : histoire d'un chassé-croisé générique », *Cercles*, 16.2, 2006, p. 85-96.
[9] REEVE Clara, *The Progress of romance*, Plan-de-la-Tour, Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables anglais », 1980.
[10] CABAU Jacques, *La Prairie perdue : le roman américain*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 17.

> Dès l'établissement du roman comme forme respectable de la littérature, les critiques l'ont immédiatement intégré au sein du vieux cadre platonicien-chrétien […]. Selon ce point de vue, les artistes littéraires sérieux, tout en nous relatant des histoires en prose, nous racontent également quelque chose sur la vie de leur époque, et sur la nature humaine, telle qu'elle se présente dans ce contexte. C'est dans une strate inférieure de la littérature que se situe le romanesque[1], où une histoire est racontée, avant tout, pour elle-même. Ce genre d'écriture est censée s'apparenter bien davantage à un produit commercial ; et on accusera volontiers l'auteur romanesque de s'être par trop compromis avec la littérature populaire. Celle-ci, bien évidemment, est toujours aussi mal vue. [2]

Pour devenir un genre respectable, le roman doit ainsi s'anoblir sous la forme du *novel*, en tenant un propos sur l'homme et la société : le *romance* est évincé *de facto* au profit d'une littérature plus « sérieuse », et son succès commercial devient synonyme de pauvre qualité. Cette analyse de Frye rappelle aisément, en France, le propos de Sainte-Beuve dans « De la littérature industrielle »[3], qui critique une forme de littérature soumise aux contraintes monétaires, dénaturée et de mauvais goût, et qui s'indigne de l'entreprise formée par la Société des gens de lettres visant à professionnaliser l'écriture. Cette assimilation de la logique commerciale à une dégradation de la qualité littéraire touche le romanesque (et le *romance*) de plein fouet : si le roman « sérieux », le *novel*, peut s'élever au rang d'art, le *romance*, au contraire, est aisément assimilé à une écriture qui sert avant tout de gagne-pain – Sainte-Beuve en vient même à accuser les feuilletonistes payés à la ligne de prolonger les dialogues afin de produire des textes plus volumineux à moindre effort.

> Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est *étiré* dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans de feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne. Or, savez-vous ce que c'est qu'une ligne ? Une ligne de moins en idée, quand cela revient souvent, c'est une notable épargne de cerveau ; une ligne de plus en compte, c'est une somme parfois fort honnête. […] Voilà qui est savoir au juste la dignité et le prix de la pensée.[4]

La distinction entre une littérature vécue comme art, détachée des contraintes matérielles (celle du « champ de production restreinte » de Bourdieu), et une écriture professionnelle, envisagée comme un commerce (le « champ de grande production ») s'accompagne ainsi d'une dévalorisation des auteurs « à succès », qui cherchent l'attention captive du public afin de mieux

---

[1] Le terme « romance » est ici traduit par « romanesque » par Cornelius Crowley.
[2] FRYE Northrop, *L'écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, trad. Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998, p. 48.
[3] SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *op. cit.*
[4] *Ibid.*, p. 685.

vendre un texte gonflé de péripéties. La revendication d'une pratique « professionnelle » de l'écriture apparaît d'ailleurs sous la plume de George Sand, comme l'explique notamment Marianne Lorenzi. Celle-ci envisage en effet sa production littéraire comme un artisanat – un domaine certes plus valorisé que le « commerce » dénoncé par Sainte-Beuve, mais qui s'éloigne malgré tout d'une vision abstraite de l'art « pur » :

> […] le romanesque relève moins de l'art que d'un artisanat ; chez Sand la distinction est récurrente et différencie l'idéal esthétique de sa mise en pratique : le métier. La technique romanesque, entre invention et style, suppose un travail fondé sur un savoir-faire nécessairement adapté au public : l'époque romantique, qui génère les excès prêtés de façon générale au romanesque, impose ses motifs de tumulte et de passion, ses clairs de lune, ses enlèvements et ses poignards qui plaisent et qu'on ne peut ignorer complètement.[1]

Cette vision de l'écriture rejoint d'ailleurs celle des auteurs et autrices de fantasy contemporaine, qui se perçoivent comme des artisans et luttent collectivement pour obtenir une meilleure reconnaissance de leurs droits via des organisations syndicales (comme nous le verrons en IV.2.c.). La production pleinement romanesque qui assume son intention de plaire à son public et la professionnalisation du métier d'écrivain semblent ainsi coïncider dans un imaginaire commun de la littérature perçue comme populaire ou « commerciale ».

Pour autant, si c'est bien le roman de type *novel* qui s'impose comme une forme littéraire plus noble, en Grande-Bretagne comme en France, le XIXe siècle est aussi, dans la littérature anglaise, le moment d'une véritable renaissance du *romance* pourtant décrié. Loin d'être englouti par un *novel* qui bénéficie de plus de reconnaissance critique, le *romance* se renouvelle, engendrant la littérature commerciale commentée par Frye et dénoncée par Sainte-Beuve. Si le roman gothique constituait les prémisses de cette renaissance du *romance*, le romantisme anglais et son goût médiévaliste contribuent encore à sortir de l'ombre cette forme littéraire, élargissant le terme de *romance* à toute fiction plus romanesque que vraisemblable. Comme l'explique Baudoin Millet, il s'opère à cette époque un « mouvement de réhabilitation et de redécouverte de toute une littérature médiévale définie comme romance dès le début du XIXe siècle »[2], qui permet d'assimiler plusieurs branches littéraires partageant des traits communs : le roman dit « gothique » rejoint ainsi les « chivalric romances » dans une définition élargie, qui s'appuie sur des critères esthétiques plutôt que sur l'histoire littéraire. Cette renaissance du *romance* est notamment marquée par l'œuvre de Walter Scott. Considéré comme le fondateur du roman historique, l'auteur écossais connaît un important succès, d'abord au Royaume-Uni,

---

[1] LORENZI Marianne, « Tentative de caractérisation du romanesque de George Sand », in Christophe REFFAIT et Carlo ARCURI (dir.), *Romance*, Amiens, Encrage Université, coll. « Romanesques », 2011, p. 44-45.
[2] MILLET Baudoin, « Novel et romance : histoire d'un chassé-croisé générique », *op. cit.*, p. 95.

où il trouve aisément sa place dans l'élan médiévaliste de la période et son goût renouvelé pour les romans de chevalerie, la matière arthurienne et les récits celtisants – cette même tendance qui, au fil du siècle, produit quantité d'œuvres littéraires et artistiques, qu'il s'agisse des ballades de Keats, des poèmes ossianiques, des peintures préraphaélites ou de l'Arts and Crafts Movement (auquel appartient William Morris).

Si cette mouvance romantique et médiévaliste n'atteint les terres françaises qu'à un moindre degré, l'œuvre de Walter Scott connaît pourtant une vogue très importante entre les années 1820 et la fin de la Restauration. Michel Crouzet estime que cent cinquante mille exemplaires de ses œuvres auraient été vendus avant 1830[1]. La réception française de Scott au XIXe siècle touche tous les milieux sociaux : s'il est fréquemment adapté à l'opéra et devient un thème de bal masqué chez la duchesse de Berry[2], il touche également les classes moins aisées en se diffusant via les bibliothèques. Pour Martyn Lyons, « Scott joue un rôle vital dans la formation d'un public littéraire de masse en France, en renversant les barrières de classe et d'éducation et en aidant à faire du roman un objet de consommation familiale quotidienne à travers tout le pays »[3].

La réception savante de Scott remet en jeu la question du romanesque, car celui-ci intègre les critères de vraisemblance du *novel* à l'aventure en s'appuyant sur des sources historiques et en y injectant des descriptions très « réalistes » des époques décrites. Il apporte ainsi au *romance* une « caution de plausibilité »[4] qui le rend plus sérieux, et qui séduit une sphère intellectuelle française en pleine période romantique :

> Beaucoup de critiques s'accordaient pour trouver que le grand exploit de Scott était d'avoir élevé le roman au rang d'une forme d'art littéraire. […] Lesage, avec Cervantès, Richardson et Fielding, avait essayé de faire sortir le genre romanesque du mépris dans lequel on le tenait avant le XIXe siècle. Le critique littéraire anonyme du *Constitutionnel*, ainsi que Nodier, trouvait que Scott méritait de rejoindre ce panthéon des grands romanciers de tous les temps, alors que Mignet le plaçait parmi les quatre plus grands génies d'Angleterre, avec Milton, Shakespeare et Richardson. Les critiques semblent avoir surtout apprécié chez Scott sa façon de situer l'action de ses romans dans un lieu historique authentique. Ses personnages parlent la langue de leur époque et leurs histoires sont racontées sur une toile de fond nourrie d'informations

[1] CROUZET Michel, « Walter Scott et la réinvention du roman », *Waverley. Rob-Roy. La Fiancée de Lammermoor*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1981, p. 8.
[2] LYONS Martyn, *Le Triomphe du livre : une histoire sociologique de la lecture dans la France du 19e siècle*, Paris, Le Cercle de la librairie, coll. « Histoire du Livre », 1987, p. 134.
[3] *Ibid.*, p. 139.
[4] CROUZET Michel, « Walter Scott et la réinvention du roman », *op. cit.*, p. 14.

> historiques de 'vraie' couleur locale. Scott était considéré par les critiques d'abord et surtout comme un fidèle peintre des mœurs.[1]

Victor Hugo, Balzac et Stendhal attribuent également à Scott de nombreuses qualités – c'est le mélange du romanesque et de l'histoire, de la « tragédie romantique »[2] et des minutieuses descriptions, qui semble remporter leur adhésion. Sainte-Beuve, pourtant très critique vis-à-vis de la littérature rencontrant un certain succès commercial, le qualifie de « génie dramatique »[3]. C'est la richesse du détail « vrai », permettant l'immersion dans des époques lointaines, qui charme particulièrement les écrivains français. Chateaubriand est le plus critique, reprochant à Scott en 1822 dans le livre IX des *Mémoires d'outre-tombe* la fausseté de l'hybridation entre roman et histoire (« [i]l me semble avoir créé un genre faux ; il a perverti le roman et l'histoire : le romancier s'est mis à faire des romans historiques, et l'historien des histoires romanesques »[4]) mais reconnaissant l'accessibilité de son œuvre (« un des grands mérites de Walter Scott, à mes yeux, c'est de pouvoir être mis entre les mains de tout le monde »[5]).

Cette période d'enthousiasme est cependant éphémère : le déclin de Scott en France, à la fin de la Restauration, s'accompagne du retour des critiques de la dimension romanesque. Taine, dans son *Histoire de la littérature anglaise*[6], lui reproche d'avoir excessivement embelli les périodes qu'il décrit, Zola critique son manque d'authenticité[7], et Flaubert, dans *Bouvard et Pécuchet* en 1881, décrit la lassitude de son personnage devant la répétition des artifices romanesques éculés : « Il y a toujours un mendiant philosophe, un châtelain bourru, des jeunes filles pures, des valets facétieux et d'interminables dialogues, une pruderie bête, manque complet de profondeur » [8]. Ces critiques montrent le triomphe définitif de l'esthétique du *novel* dans un espace littéraire français où le naturalisme s'impose. Le nouveau *romance* de Scott, en dépit de son usage du matériau historique, est encore trop romanesque pour un lectorat qui n'a déjà plus les mêmes attentes une fois l'engouement romantique passé de mode. Pour Michel Crouzet :

> Le romantisme initial avait justement rapproché le roman scottien, documenté, dialogué, descriptif, bref fondé sur des modalités directes de *mimesis*, du drame […]. C'est ce qui va maintenant l'accabler : la force de l'illusion romanesque ne suffit plus au roman. Scott ne sait qu'accumuler les aventures

---

[1] LYONS Martyn, *Le Triomphe du livre*, *op. cit.*, p. 138.
[2] STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Librairie A. Hatier, 1927, p. 5.
[3] SAINTE-BEUVE, *Œuvres*, Paris, Pléiade, tome I, p.754-756 et tome II, p.50.
[4] CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1910, vol. 6/2, p. 197.
[5] *Ibid.*
[6] TAINE Hippolyte-Adolphe, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1878, vol. 4, p. 299.
[7] ZOLA Émile, *Les Romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, Paris, G. Charpentier, 1881.
[8] FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, L. Conard., Paris, 1910, p. 167.

> (ainsi *Rob Roy* : le roman n'est qu'un voyage), ses œuvres n'ont ni foyer ni unité. Lui-même, improvisateur, *conteur* dès l'enfance et doué d'un si merveilleux don oral qu'on l'identifiait par-là sous l'anonymat, cherche à entraîner son lecteur, comme lui-même se laisse entraîner par sa verve et son amusement. C'est pour cela qu'on l'a renvoyé dans les collections enfantines : il a joué trop naïvement de la convention romanesque, sans l'interroger ou la réinventer, il n'a évolué ou cherché à se renouveler que par un déplacement de son sujet dans le temps et l'espace, et jamais par des inventions proprement romanesques.[1]

Critique de Scott et critique du romantisme semblent ici aller de pair, dans l'essor d'une littérature naturaliste qui rejette tout procédé d'embellissement du réel pour valoriser une observation scientifique du monde et des comportements humains. Ce déclin rapide du succès de Scott et du *romance* est également compréhensible du point de vue politique, le médiévalisme étant régulièrement associé, comme l'explique Michel Fragonard[2], à une nostalgie de l'Ancien Régime incompatible avec les idéaux républicains et socialistes. La revalorisation romantique du Moyen Âge est ainsi de très courte durée dans l'espace français, qui ne suit cette vogue venue d'Angleterre que pendant une brève période – suffisamment longue pour voir la publication de textes aussi marquants que *Notre-Dame de Paris*[3] de Hugo ou *La Sorcière*[4] de Michelet, mais s'éteignant spontanément car elle « sape progressivement »[5] l'esprit des Lumières. Walter Scott devient alors synonyme de facilité, voire de littérature commerciale et entre, comme le constate Michel Crouzet, dans la littérature de jeunesse : « Cent ans plus tard, symbole d'une certaine facilité littéraire, Scott n'est plus lu que par les enfants, bien heureux encore de le trouver à l'état complet dans les poudreuses réserves des bibliothèques de famille »[6].

Le Royaume-Uni et les États-Unis connaissent quant à eux, à la fin du siècle, la naissance de la catégorie du *new romance* délimitée par Michael Saler[7]. Celui-ci considère en effet que ce genre (dans lequel il intègre Tolkien, Conan Doyle ou encore Henry Rider Haggard, précurseur de la fantasy) se caractérise par l' « ironic imagination »[8], que nous proposons de traduire par « imagination distanciée », c'est-à-dire l'affichage de la fictionnalité du récit en dépit du réalisme apparent du *worldbuilding* nécessaire à la création de mondes secondaires.

---

[1] CROUZET Michel, « Walter Scott et la réinvention du roman », *op. cit.*, p. 9-10.
[2] FRAGONARD Michel, « La Perception du Moyen Âge depuis la fin du XVIIIe siècle », *op. cit.*
[3] HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831.
[4] MICHELET Jules, *La Sorcière*, E. Dentu., Paris, 1862.
[5] FRAGONARD Michel, « La Perception du Moyen Âge depuis la fin du XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 48.
[6] CROUZET Michel, « Walter Scott et la réinvention du roman », *op. cit.*, p. 7.
[7] SALER Michael T., *As if : Modern Enchantment and the Literary Pre-History of Virtual Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
[8] *Ibid.*, p. 30.

L'ensemble de différences politiques et culturelles entre la France et le monde anglophone que nous avons développées ici expliquent sans doute qu'il n'existe que très peu de textes comparables dans la France de la même période : l'enthousiasme des milieux lettrés pour le *romance* ne connaît qu'un moment passager et s'affaiblit sans laisser d'héritage suffisant pour qu'un équivalent de ce *new romance* fasse son apparition. Les romans d'aventure français se déclinent plutôt du côté de l'imagination scientifique ou du roman d'exploration, comme nous le verrons plus loin dans ces pages (I.3.d.), récits qui se déroulent le plus souvent dans le monde actuel et dans une temporalité contemporaine de leur écriture, tandis que la préférence historique pour le *novel* continue de s'exprimer dans le roman naturaliste.

b. Un naturalisme merveilleux ? La merveille et le « novel »

Il arrive que naturalisme et merveilleux parviennent à cohabiter dans des œuvres hybrides, ou que des auteurs naturalistes se prêtent, le temps d'un texte isolé, au plaisir de créer un récit merveilleux. Zola confesse sa « tendresse pour la féerie »[1], qu'il ne considère pas comme dangereuse pour le lectorat car sa naïveté et sa fantaisie sont clairement revendiquées. Chantal Pierre[2] prend d'ailleurs soin de rappeler que dans la dernière scène de représentation théâtrale décrite dans *Nana*[3], cette dernière joue dans une féerie intitulée *Mélusine*. Zola ne renie donc pas son goût pour les féeries théâtrales qui sont très en vogue à la fin du XIXe siècle : même Flaubert est l'auteur d'une telle pièce, *Le Château des cœurs*[4], création en dix tableaux dans laquelle des gnomes ont subtilisé les cœurs des hommes – cœurs qui leur seront rendus par des fées, soucieuses de restaurer la capacité d'aimer de ceux-ci.

Si naturalisme et merveilleux peuvent sembler au premier abord difficilement compatibles, ils ne sont pourtant pas antinomiques : comme l'explique Chantal Pierre, ce n'est pas le merveilleux qui est visé par les critiques naturalistes, mais au contraire les « romans 'faux' dont le réalisme est dévoyé car, tout en s'efforçant de produire une image plausible du réel, ils racontent des histoires et proposent des personnages, 'qui ne tiennent pas à la terre' comme dit souvent Zola, échappant aux déterminismes et à l'irréductible force des choses »[5].

---

[1] ZOLA Émile, « Le Naturalisme au théâtre (1881) », in H. MITTERRAND (dir.), *Œuvres complètes*, Nouveau Monde., Paris, 2002, vol.10, p. 181.
[2] PIERRE Chantal, « Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 93.
[3] ZOLA Émile, *Nana*, Paris, Charpentier, 1880.
[4] FLAUBERT Gustave, *Théâtre. Le Candidat. Le Château des cœurs*, Paris, Lemerre, 1885.
[5] PIERRE Chantal, « Écrire sans les fées », *op. cit.*, p. 94.

Le merveilleux, qui assume au contraire sa fantaisie et son irréalité, ne fait pas l'objet de tels reproches :

> Il serait vain donc de chercher une querelle engagée par le naturalisme contre le merveilleux. En soi, le genre est considéré comme inoffensif contrairement aux formes frauduleuses. Il serait plus juste de dire que ce sont les ennemis du naturalisme qui, catholiques en tête avec Barbey d'Aurevilly, formulent cette querelle, en accusant le naturalisme d'exterminer le merveilleux : en le chassant et du monde qu'il réduit à des principes matérialistes, et de la littérature en étendant sur elle son empire. […] Avec son goût pour la déviance littéraire, le mouvement décadent a probablement plus saboté le conte de fées que le naturalisme, assurément moins pervers.[1]

Jean de Palacio fait état de quelques œuvres mêlant les codes naturalistes et les éléments merveilleux, comme le recueil *Les Ogresses*[2] de Paul Arène, ou encore *L'Apprentie*[3] de Gustave Geffroy. Dans ce roman signé par un proche des frères Goncourt[4], qui sera ensuite adapté au théâtre et mis en scène à L'Odéon par André Antoine[5], la jeune héroïne, Cécile, bercée de contes, interprète sa propre réalité comme un récit merveilleux et transforme les êtres de son quotidien en personnages surnaturels : les soldats de Bismarck deviennent des monstres et des ogres alors que sa propre tante se voit changée en fée. Zola lui-même est l'auteur d'un conte merveilleux intitulé « La Fée amoureuse »[6] : dans ce récit, le personnage de la Fée Amoureuse, aux ailes « […] transparentes comme verre et menues comme ailes de moucherons »[7], apparaît d'abord en rêve à la jeune Odette, l'encourageant dans son amour pour le beau chevalier Lois, puis protège les amants lors de leurs rencontres secrètes, et enfin, les change en tiges de marjolaine pour qu'ils puissent continuer de s'aimer malgré le désaccord du père de la jeune femme, le comte Enguerrand. Dans ce conte, cependant, Zola s'intéresse surtout à la description du couple de jeunes amants, obligé de se cacher face à la réprobation des générations plus anciennes, qu'à l'élément féerique en tant que tel, et encourage la jeune Ninon, destinataire du récit, à aimer librement.

---

[1] *Ibid.*, p. 95.
[2] ARENE Paul, *Les Ogresses*, Paris, Charpentier, 1891.
[3] GEFFROY Gustave, *L'Apprentie*, Paris, Charpentier, 1904.
[4] Voir à ce propos DUFIEF Pierre-Jean, « Gustave Geffroy : l'art au service du peuple », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, vol. 1, nº 10, 2003, p. 93-107.
[5] GEFFROY Gustave, *L'Apprentie : drame historique en 4 actes et 10 tableaux*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1908.
[6] ZOLA Émile, *Contes à Ninon*, Paris, J. Hetzel et A. Lacroix, 1864.
[7] *Ibid.*, p. 82.

Mais c'est une œuvre de jeunesse de Balzac, *La Dernière fée, ou La Nouvelle lampe merveilleuse*[1] (dont le titre, comme le remarque Michiaki Tanimoto[2], rappelle le conte d'Aladdin dans les *Mille et une nuits*[3], très en vogue à cette époque) qui conjugue le plus habilement les préoccupations sociales des naturalistes et les éléments merveilleux. Le jeune héros, Abel, s'éprend de la magnifique Fée des Perles. Celle-ci finit par lui révéler qu'elle n'est pas une créature surnaturelle, mais une duchesse fortunée, qui a créé de toutes pièces une supercherie féerique pour tromper son ennui :

> Figurez-vous que le curé d'un des villages voisins est venu me rendre visite, et il m'a parlé au dessert d'un jeune fou qui habitait une colline de son village ; ce jeune homme croit à l'existence des fées, et il n'a pas encore vu le monde, n'est jamais sorti de sa chaumière. Soudain l'idée me vint de m'amuser de cet être singulier, et après avoir pris mille et mille renseignements, tourné la nuit autour de sa cabane, je remarque qu'il y a une cheminée assez large pour descendre dans l'intérieur : alors je me commandai une somptueuse toilette, sans oublier ma baguette, et une nuit je m'embarque dans ma voiture que j'arrête dans la forêt ; crainte de la pluie, je me fis porter dans une *chaise* jusqu'à la cheminée. Chère amie, j'apparus aux sons d'une musique délicieuse !... […] Il n'y a de folies que je n'aie faites : j'ai donné à ce jeune homme une fête superbe, avec illuminations, musique, etc. ; on a cru dans le temps que cette fête était pour lord V... mais moi seule, et mes gens qui me gardent le plus grand secret, connaissaient le héros véritable, que j'ai soumis à de rudes épreuves. En effet, par un hasard qui a servi mes desseins, l'aqueduc qui amenait autrefois les eaux dans le parc a un immense regard non loin de sa chaumière. […] J'ai fait vite et vite nettoyer le souterrain, et il n'est venu à cette fête, qu'après avoir subi quelques tours de fantasmagorie et combattu les fantômes qu'on lui a créés. Ce boudoir que vous avez tant admiré, a été construit uniquement pour lui, car en me voyant avec des perles, il m'a nommée la fée des Perles ; j'ai, comme vous imaginez bien, voulu soutenir ma dignité : de là, des enchantements.[4]

Mais via ce stratagème, la duchesse de Sommerset s'est éprise d'Abel, et l'enchantement glisse de la féerie à l'histoire d'amour : « Je venais rire et folâtrer, m'amuser, j'ai trouvé l'amour avec toute sa force magique ; je venais enchanter, et c'est moi qui fus *enchantée* »[5]. Le conte merveilleux, désormais démystifié[6], se transforme alors en récit d'ascension sociale pour Abel, et le roman se conclut par son mariage somptueux avec la duchesse à Paris. Le dénouement heureux attendu est cependant déjoué par Balzac, puisque les noces luxueuses d'Abel et de la

---

[1] BALZAC Honoré de, *La Dernière fée, op. cit.*
[2] TANIMOTO Michiaki, *La Figure du conteur chez Balzac*, thèse de doctorat, sous la direction de José-Luis Diaz, Sorbonne Paris Cité, 2016.
[3] *Les Mille et une nuits des familles, op. cit.*
[4] BALZAC Honoré de, *La Dernière fée, ou La nouvelle lampe merveilleuse*, Paris, Delongchamps, 1825, p. 39-44.
[5] *Ibid.*, p. 40-41.
[6] TANIMOTO Michiaki, *La Figure du conteur chez Balzac, op. cit.*, p. 33-35.

fausse Fée des Perles est mis en parallèle avec le suicide de Catherine, l'amie délaissée par le jeune homme.

Dans toutes ces œuvres, la merveille est utilisée comme « prétexte » pour tenir un propos sur le réel : récit de l'occupation allemande de 1870 chez Geffroy, perte de la féerie au profit de l'arrivisme parisien dans *La Dernière fée.* Le thème de l'ascension sociale est également bien plus central que l'élément merveilleux dans « La Fée Misère » de Paul Arène, qui se penche sur le destin de Berthe, fille de menuisier devenue une élégante cocotte sous le nom de Roberte Lureau après l'intervention d'une « fée parisienne et de bon conseil, plus secourable qu'on ne croit aux artisans ingénieux, aux jolies filles et aux poètes »[1]. Cette forme de « naturalisme merveilleux », qui s'intéresse plus à ce que le merveilleux permet de révéler des comportements humains qu'à la merveille elle-même, se prolonge dans l'œuvre, nettement plus tardive, de Marcel Aymé, et notamment dans *La Vouivre*[2]. En effet, la présence du personnage surnaturel de la Vouivre dans un village de Franche-Comté permet à l'auteur de développer une fresque sociale du monde rural : la Vouivre déchaîne les passions des habitants, qu'il s'agisse de leur désir comme de leur cupidité, et sert de catalyseur à une suite d'événements tragiques. Ses apparitions permettent de développer des dialogues entre le maire républicain et le curé du village, qui ne savent s'ils doivent faire appel à la gendarmerie ou organiser une procession, et permettent à l'auteur de mettre en scène le conflit de valeurs entre catholicisme rural et laïcité républicaine. Personnage ancestral, qui a connu les temps préhistoriques et le monde païen, la Vouivre est également une figure qui permet de questionner les valeurs traditionnelles par son amoralité (pourtant dépourvue de cruauté) et son imperméabilité aux normes sociales. De même, dans *La Jument verte*[3], la bête merveilleuse n'apparaît que très peu : celle-ci meurt au début du récit, et c'est le portrait dont elle est le modèle qui acquiert une forme de conscience magique, et devient narrateur de certains chapitres du roman. La jument et son portrait, peint par l'artiste Murdoire et transmis de générations en générations, sont surtout le prétexte à une description de la sexualité et des mœurs des familles Haudoin et Maloret ; les chapitres intitulés « Les propos de la jument » permettent en effet de laisser libre cours à des descriptions érotiques, et d'entrer dans l'intimité des personnages :

> Cependant que les Haudoin m'accrochaient dans leur salle à manger, le génie de l'artiste palpitait dans mes yeux laiteux et courait en frissons tout au long de ma robe verte. Je me sentais naître à la conscience d'un monde brutal et languissant dans lequel ma nature animale annexait l'érotisme généreux et

[1] ARENE Paul, *Les Ogresses, op. cit.*, p. 86.
[2] AYME Marcel, *La Vouivre*, Paris, Gallimard, 1943.
[3] AYME Marcel, *La Jument verte*, Paris, Gallimard, 1933.

> spirituel de Murdoire. Une humanité douloureusement concupiscente hantait l'apparence de ma chair ; l'appel de la luxure faisait lever dans mon imagination des rêves lourds et brûlants, des tumultes priapées.[1]

La jument est ainsi un moyen plus qu'un sujet, ce qui est récurrent dans ces œuvres hybrides, où la merveille est au service du récit naturaliste, sans constituer un point d'intérêt central. Elle est outil et non sujet, et c'est bien ce qui distingue ce corpus limitrophe de la fantasy, qui s'intéresse plus étroitement à la merveille elle-même, sans chercher de manière aussi explicite à tenir un propos sur le réel. Les écrits pour la jeunesse de Marcel Aymé, les fameux *Contes du chat perché*[2] parus entre 1934 et 1946, sont, de la même manière, imprégnés d'un propos d'ordre politique, comme le remarque notamment Isabelle Cani :

> Par exemple, dans « Les bœufs », la dénonciation des idées de gauche sur l'école républicaine et l'ascension sociale qu'elle rend possible est évidente. Delphine et Marinette ont été frappées par le discours du sous-préfet le jour de la distribution des prix : la référence est donc directe aux idéaux de la Troisième République. Elles veulent répandre l'instruction, et, faute de candidats, elles se rabattent sur le bœuf blanc auquel elles apprennent à lire. Dans ce contexte, ce bœuf qui parle mais qui est condamné à un travail de force devient l'allégorie du prolétaire, du travailleur agricole d'un temps où l'agriculture n'est guère mécanisée. La question est donc de savoir si l'instruction est vraiment bonne pour tous. […] [3]

Au fil des années, les contes de Marcel Aymé continuent de s'adapter à l'actualité politique : ainsi, en 1940, « il se moque des militaires dans 'Le mouton'. Et en 1942, quand la France est occupée et que le régime de Vichy promeut des valeurs franchement réactionnaires, il publie 'Les vaches' où il ridiculise presque explicitement l'idéologie raciste qui a alors droit de cité »[4]. Les textes offrent ainsi un double niveau d'interprétation qui permet à la fois au lecteur ou la lectrice enfant d'y retrouver les conventions narratives du conte et l'enchantement du merveilleux, mais également au lecteur ou une lectrice adulte, qui peut y percevoir « […] une mise en garde contre une idéologie dominante, sa propagande et ses mensonges »[5]. Marcel Aymé semble ainsi l'héritier de ce « naturalisme merveilleux » du XIXe siècle, qui met la merveille au service d'un propos politique et sociétal.

---

[1] *Ibid.*, p. 17.
[2] AYME Marcel, *Les Contes du chat perché*, Paris, Gallimard, 1963.
[3] CANI Isabelle, « Fantaisie ou fatalisme ? Le double langage dans *Les Contes du Chat perché* de Marcel Aymé », in Nathalie PRINCE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 51-82. En ligne : [http://books.openedition.org/pur/39700], consulté le 3 octobre 2022.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

c. *Le roman ésotérique*

Si le XIXe siècle voit ainsi l'essor du roman réaliste et naturaliste, plus proche du *novel* que du *romance*, la période est également tiraillée entre une volonté d'observer « scientifiquement » les interactions humaines dans la fiction et un rejet massif de cette posture par les décadents et les symbolistes. La première partie du siècle est également marquée par la « 'hoffmannmania' qui déferl[e] sur Paris et sur toute la France »[1] : la réception d'Hoffmann suscite en effet un attrait pour le fantastique chez certains romantiques, influencés à la fois par la littérature allemande et par le roman gothique anglais. Appelé par Nodier le « romantisme frénétique »[2], ce courant évolue à la frontière du fantastique et de l'horreur, recherchant à produire une « émotion violente et dysphorique »[3]. Comme le rappelle Émilie Pézard :

> Depuis que Charles Nodier a inventé l'expression dans un article en 1821, pour désigner les œuvres de Maturin (*Bertram*, *Melmoth*, *Les Albigeois*), *Le Petit Pierre* de l'Allemand Spiess et *Han d'Islande* du jeune Victor Hugo, le « genre frénétique » permet de regrouper, dans le discours critique, un ensemble d'œuvres parues dans le premier tiers du XIXe siècle : outre des romans noirs anglais et allemands, le genre rassemble les principaux auteurs romantiques des années 1830 — Hugo, Balzac, Dumas, Sue —, ainsi que des écrivains mineurs, qu'il s'agisse des « petits romantiques » comme Pétrus Borel, ou d'écrivains célèbres en leur temps, mais progressivement tombés dans les oubliettes de l'histoire littéraire, comme Jules Janin et Frédéric Soulié.[4]

Questionnant la logique scientifique par une angoisse profonde, souvent hantée par la crainte de la folie, le fantastique, comme l'explique Nathalie Prince, ne peut naître que dans un contexte de rationalité, dans un monde laïcisé dans lequel chaque phénomène est considéré comme vérifiable : « Seule la croyance – l'inverse de la crédulité – que l'ordre du monde est normé et rationnel, que nulle surnature ou magie ne l'habite par essence, peut engendrer le basculement fantastique »[5]. Si l'intrusion du surnaturel dans le réel peut donc aussi être interprétée comme une réaction à la rationalité scientifique de l'époque, l'angoisse que celle-ci suscite est bel et bien consubstantielle de cette vision du monde progressivement privée de sa dimension sacrée. Le fantastique, d'après sa définition todorovienne[6], se distingue nettement de la catégorie du merveilleux qui nous intéresse ici, puisqu'il s'intéresse au moment d'hésitation et d'inquiétude entre l'interprétation surnaturelle des faits et leur rationalisation possible, au lieu de présenter un surnaturel « vrai », accepté comme authentique au sein de la diégèse. Nous remarquons

---

[1] MERLO Christiano, « Gautier critique d'Hoffmann », *Études littéraires*, vol. 42, n° 3, 2011, p. 71-82.
[2] PEZARD Émilie, « Un genre fondé sur le "goût de l'atroce". Le romantisme frénétique », *Fabula / Les Colloques*, En ligne : [https://www.fabula.org:443/colloques/document4094.php], consulté le 10 février 2021.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] PRINCE Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, A. Colin, 2008, p. 27.
[6] TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*

cependant que tout au long du siècle fleurissent des textes dans lesquels les frontières entre le fantastique noir du « romantisme frénétique » et le merveilleux des décadents et des symbolistes sont particulièrement poreuses : c'est le cas de *Spirite*[1] de Théophile Gautier, longue nouvelle (voire court roman) dans laquelle le jeune mondain Guy de Malivert reçoit la visite de l'esprit d'une jeune femme défunte. Si la thématique spectrale s'inscrit nettement dans une esthétique fantastique, les apparitions fantomatiques sont présentées comme authentiques, ce qui fait glisser l'œuvre nettement du côté d'un merveilleux noir. Toute cette production fictionnelle frontalière témoigne de l'intérêt passionné de la période pour les manifestations du surnaturel et du monde invisible.

En effet, l'Europe du XIXe siècle développe un goût particulier pour l'ésotérisme, le spiritisme et les sociétés secrètes[2], qu'il s'agisse de la société théosophique d'Helena Blavastky, de la Rose-Croix ou de la Golden Dawn. Cet intérêt, qui témoigne de la résistance à la modernité et au « principe positif »[3] , fait émerger une catégorie que nous avons choisi d'appeler le « roman ésotérique ». Si cette dernière rassemble des textes dont les intrigues et les thématiques peuvent sembler, au premier abord, disparates, elle se définit avant tout par sa mise en roman de la fascination pour les sciences occultes et la magie : romans « antiques » sur les cultes païens, enquêtes contemporaines sur le satanisme ou fables plus philosophiques consacrées au rejet du matérialisme, où le merveilleux est avant tout un outil argumentatif pour réfléchir à la question du progrès. Tous ces récits sont imprégnés d'une forme de culture ésotérique liée à l'époque, et qui touche à la fois la littérature et les arts : alors que, dans le monde anglophone, la Golden Dawn rassemble des écrivains tels que William Butler Yeats ou Arthur Machen et ressuscite les rituels égyptiens, à Paris, les réunions littéraires pratiquent aussi le spiritisme ou le magnétisme, et les salons de la Rose-Croix organisent des expositions de peinture et des représentations théâtrales. Jules Bois mène d'ailleurs une enquête sur le milieu parisien des cultes ésotériques et des sociétés secrètes, qu'il publie en 1894 sous le titre *Les Petites religions de Paris*[4].

Là-bas[5] de Huysmans nous apparaît comme un des exemples les plus fameux de cette catégorie romanesque où la découverte d'une réalité cachée, voire l'initiation à une société secrète, est centrale. Le personnage de Durtal commence en effet par enquêter sur le satanisme

---

[1] GAUTIER Théophile, *Spirite, nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866.
[2] Voir à ce propos LAURANT Jean-Pierre, *L'Ésotérisme chrétien en France au XIXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.
[3] NODIER Charles, « De quelques phénomènes du sommeil », *op. cit.*, p. 45.
[4] BOIS Jules, *Les Petites religions de Paris*, Paris, L. Chaillet, 1894.
[5] HUYSMANS Joris-Karl, *Là-bas*, Paris, Tresse & Stock, 1891.

afin d'écrire une biographie de Gilles de Rais, et finit par découvrir une pratique contemporaine de ce culte et même par assister à une messe noire grâce à une de ses admiratrices devenue sa maîtresse, Hyacinthe Chantelouve. Huysmans met d'ailleurs en récit sa propre enquête sur la question du satanisme, et transpose les personnages réels de l'abbé Boullan et du chanoine Rocca dans les protagonistes du Dr. Johannès et de Docre. Le roman « à clef » de Huysmans dessine ainsi, comme le souligne ci-dessous Francis Baumal, une fresque quasiment naturaliste de la période fin-de-siècle et de ses « petites religions », pour reprendre les termes de Jules Bois.

> Huysmans aborda donc le surnaturel avec les dispositions de Zola abordant la question sociale : il fit du reportage. […] Un soir de septembre 1889, Huysmans, bouquinant sur les quais, tomba sur quatre numéros de la *Revue des Hautes Études* ; il y trouva des articles sur le succubat et le satanisme moderne. Instantanément il eut le pressentiment que l'abbé Boullan, qui lui était révélé par ces articles, devait lui fournir une riche matière littéraire. […]
>
> Ainsi, depuis 1889, Huysmans a consciencieusement conduit son reportage sur le satanisme, interrogeant, observant et Rocca et Boullan. Il a d'ailleurs fait son possible pour élargir son enquête afin de trouver de nouvelles sources de renseignements auprès des occultistes et de Rose-Croix, ennemis de l'abbé Boullan. Il s'adressa notamment à M. Oswald Wirth, l'actuel directeur du *Symbolisme*, une revue fort intéressante, qui a, du moins, le mérite d'être compréhensible pour de vulgaires profanes. M. O. Wirth jouit aujourd'hui, comme occultiste, d'une autorité quasi-mondiale ; à la fois astrologue, kabbaliste, magicien, il a des disciples et des admirateurs.[1]

L'œuvre suit donc la trame narrative d'une enquête, et met en scène le dévoilement progressif d'une réalité dissimulée, via les dialogues et les révélations successives, jusqu'à l'apothéose à la fois terrifiante et grotesque de la messe noire du chanoine Docre – une structure narrative que l'on pourrait envisager comme préfigurant le genre contemporain du thriller ésotérique dans la lignée de Dan Brown[2], ou, dans le domaine français, du duo formé par Éric Giacometti et Jacques Ravenne[3], ou de Henri Lœvenbruck[4], d'ailleurs également auteur de fantasy.

Le moins célèbre *Lagibasse*[5] de Jean Richepin (1900), sous-titré « roman magique », propose quant à lui « [l]'histoire curieuse et bien documentée d'un descendant de très vieille noblesse, Valentin Leloup de Marcousay de Lagibasse, qui […] pense couvrir de gloire nouvelle son vieux blason en s'occupant de magie »[6]. Le jeune homme naïf emménage en effet

---

[1] BAUMAL Francis, « Les œuvres critiques et philosophiques », *Revue mensuelle des lettres françaises*, nº 21, 1 mars 1921, p. 67-68.
[2] BROWN Dan, *Da Vinci code*, trad. Daniel Roche, Paris, J.C. Lattès, 2004.
[3] GIACOMETTI Eric et RAVENNE Jacques, *Les Enquêtes du commissaire Antoine Marcas*, 13 volumes, Paris, Fleuve Noir, 2005-2021.
[4] LŒVENBRUCK Henri, *Ari Mackenzie*, 3 volumes, Paris, Flammarion, 2008-2013.
[5] RICHEPIN Jean, *Lagibasse : roman magique*, Paris, E. Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1900.
[6] RACHILDE, « Revue du mois. Les romans », *Le Mercure de France*, nº 121, 1 janvier 1900, p. 194.

à Paris pour y suivre des études de philosophie, et se retrouve dans la pension de Mme d'Amblezeuille, qui loge également trois mages, dont deux sont « masqués » sous des identités de scientifiques – le troisième étant un abbé. Il y rencontre également la jeune Zénaïde, d'origine tamoule, que Jean Richepin présente comme simple d'esprit dans une description imprégnée de racisme. « En cette atmosphère, Valentin devient intuitif, visionnaire et parfaitement fou. Le matérialiste l'abreuve de darwinisme, le spiritualiste de mathématique, l'abbé lui lit dans la tête, la fille du prince tamoul excite ses désirs maladifs »[1]. Le roman s'achève tragiquement lorsque Valentin, pris de démence, tue Zénaïde. Pour Rachilde dans *Le Mercure de France*, le roman pourrait s'inspirer de la biographie de Stanislas de Gaïta, co-fondateur de la Rose-Croix aux côtés de Joséphin Péladan, mais pour Pierre Duc dans *Le Monde illustré*,

> […] *Lagibasse* est avant tout un roman psychologique où est évoquée l'aventure étrange de tout un lot de mystiques et de détraqués, vivant par le plus singulier des hasards dans la même maison – une maison que Balzac aurait voulu connaître, et qui aurait certainement intéressé grandement Edgar Poë [sic]. Au-dessus de ces âmes qu'on peut véritablement appeler en peine de l'absolu et de l'infini, émerge la volonté mystérieuse d'un prêtre-mage, qui lit les pensées les plus secrètes de ses voisins ou commensaux, et passe sa vie à chercher l'équation de l'être et du non-être.
>
> *Lagibasse* est une prodigieuse excursion dans le domaine supra-intellectuel. […][2]

Si le roman de Jean Richepin ne connaît pas la même postérité que *Là-bas*, on y retrouve bien le fil rouge de l'initiation à des mystères occultes, le dévoilement d'un monde alternatif et secret : une trame narrative qui n'est pas sans évoquer les invariants du thriller ésotérique, cité précédemment, voire de la fantasy urbaine, qui met fréquemment en scène un univers nocturne où se croisent vampires, lycanthropes ou autres créatures merveilleuses, dissimulé du commun des mortels. Les exemples sont nombreux dans le domaine anglophone, de *Twilight*[3] à la trilogie du *Livre perdu des sortilèges*[4] de Deborah Harkness, mais aussi en français, avec des cycles comme *Le Dit de Frontier*[5] de Léa Silhol.

Les romans ésotériques symbolistes ne suivent pas, quant à eux, la structure d'une enquête, mais se focalisent sur la dimension initiatique, utilisant les ressources de l'ésotérisme pour dénoncer le matérialisme et explorer par la fiction des questionnements d'ordre

---

[1] BEAUNIER André, « Mouvement littéraire », *La Revue politique et littéraire*, nº 27, 30 décembre 1899, p. 28.
[2] DUC Pierre, « Chronique des livres », *Le Monde illustré*, nº 2229, 16 décembre 1899, p. 17.
[3] MEYER Stephenie, *Twilight, op.cit.*
[4] HARKNESS Deborah, *Le Livre perdu des sortilèges*, 3 volumes, trad. Pascal Loubet, Paris, Orbit, 2011-2014.
[5] SILHOL Léa, *Le Dit de Frontier*, 2 volumes, vol. 1 Montpellier, L'Oxymore, coll. « Fission », 2004, vol. 2 Montpellier, Nitchevo Factory, coll. « Résidence des vertiges », 2015.

philosophique ou spirituels – dans la lignée du théâtre d'avant-garde décrit précédemment (I.2.b.), et notamment d'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam. La figure du Mage, sage initiateur, y est d'ailleurs centrale, et se décline dans plusieurs textes tout au long du siècle, à commencer par *Le Magicien*[1] d'Alphonse Esquiros, roman précurseur paru en 1838. Surtout connu pour sa carrière politique (démocrate-socialiste, il est élu député à plusieurs reprises avant de devenir sénateur), Alphonse Esquiros appartient au groupe des « frénétiques » et s'intéresse de près aux sciences occultes :

> Esquiros est un auteur à plusieurs faces : souvent, pour ceux qui s'intéressent à cet homme bizarre à maints égards, c'est un homme à la riche carrière politique qui commence par publier quelques journaux politiques en 1830, passe par son engagement dans le mouvement pour les droits des femmes et se termine par son élection au sénat, peu avant sa mort ; pour d'autres, c'est un mystagogue, ami ou disciple d'Eliphas Lévi ou de Ganneau, grand connaisseur du magnétisme, de l'alchimie, des sciences occultes tout court, auteur d'un *Evangile du Peuple*, qui, par son utopisme, son mysticisme et son démocratisme vague provoquait les autorités ecclésiastiques aussi bien que policières.[2]

Le Magicien se déroule pendant la Renaissance, à la cour de Catherine de Médicis, et met en scène deux personnages d'artistes, le sculpteur (ou statuaire) Stell et le poète Amadis, torturés par des questionnements d'ordre à la fois artistique et amoureux. La figure du magicien Ab-Halek, qui est « est une sorte de synthèse des astrologues et des devins dont s'entoura Catherine de Médicis ; ainsi, Nostradamus (1503-1566), Mathurin Régnier (1573-1613) ou d'autres moins connus, Oger Ferrier (1513-1588), Gabriel Simeoni (1509-ca 1575) et Cosme Ruggieri (?-1615) »[3], n'est ainsi pas aussi centrale que le titre de l'œuvre le laisserait deviner. En effet, comme l'explique Ana Alonso, la magie

> […] fait partie d'une constellation thématique très intéressante où se superposent le rôle du magicien au XVIe siècle et le rôle de l'artiste sous la perspective de romantisme, pleinement partagée par Esquiros, dès ses débuts littéraires. Les deux axes, celui de la magie et celui de l'art, cheminent ensemble grâce à l'intégration du personnage de l'artiste au cœur même de l'intrigue du roman. Un parallélisme est tissé entre le travail du magicien et celui du statuaire, les deux chercheurs de l'harmonie et de la beauté, les deux entraînés vers le mystère.[4]

---

[1] ESQUIROS Alphonse, *Le Magicien*, Paris, Desessart et Cie, 1838.

[2] FRYCER Jaroslav, « L'art et la littérature dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros : remarques sur la poétique du roman français à l'époque romantique », in Miroslav MIKULASEK (dir.), *Západ a Východ: (literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa)*, Masarykovy univerzity, Litteraria Humanitas, 1998, p. 76.

[3] MARQUER B. (dir.), « Alphonse Esquiros, *Le Magicien* », in Bertrand MARQUER (dir.), *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIXe siècle*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Artoithèque », 2020, p. 277-283. En ligne : [http://books.openedition.org/apu/17608], consulté le 3 octobre 2022.

[4] ALONSO Ana, « Ré-enchanter le monde. Une approche du magicien et de l'artiste dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros », *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 14, avril 2018, p. 52.

Les parcours croisés des deux créateurs font émerger une réflexion pleinement romantique et pré-symboliste sur l'art et l'Idéal : le poète Amadis, ébloui et inspiré par la beauté de l'actrice Colombine, voit toute sa fascination disparaître une fois que la jeune femme lui a fait des confidences et lui apparaît dépouillée de ses artifices – on reconnaît ici l'opposition symboliste entre l'Idéal et la décevante réalité. Quant au statuaire Stell, il est persuadé que la beauté se trouve uniquement dans l'art, et que les seules femmes qu'il peut aimer sont celles qu'il sculpte dans le marbre : ainsi contemple-t-il amoureusement une statue de la madone, qu'il considère comme sa plus belle œuvre, et celle d'une samaritaine, qu'il voit comme sa seconde réussite. Le souhait d'aimer une femme réelle suscite cependant chez lui le désir démiurgique de donner vie à l'une de ses statues : c'est ainsi qu'il décide d'aller consulter Auréole Ab-Halek, le magicien de la cour, qui a la réputation de pouvoir donner vie aux objets – et qui a notamment animé Agraman, un automate d'airain, probablement le premier androïde en littérature française, l'ancêtre même de *L'Ève future*[1]. Stell est alors bouleversé par la rencontre de deux femmes réelles qui lui apparaissent comme les personnifications de ces statues : Marie de Quéluz lui apparaît comme la madone, et la magicienne Amalthée comme la samaritaine. S'entremêlent alors à la question de la magie et de l'art une interrogation sur l'amour pur et l'amour charnel, qu'emblématisent ces deux personnages féminins.

Proche conseiller de la reine, Auréole Ab-Halek est présenté par Esquiros comme un homme ambitieux, qui a dévoué toute son existence à l'étude de la magie, envisagée comme une science. Il est non seulement capable de donner vie à la pierre ou au métal, mais aussi de confectionner des philtres d'amour ou de guérir les maladies et les maux les plus variés. Esquiros le dépeint comme un érudit, admirable pour son intelligence, mais également comme un être inquiétant, dévoré par la soif de pouvoir et de connaissance, quasiment dépourvu d'humanité : « un vrai abîme de science ; sombre et sans amour […] ; l'attraction qu'il exerçait autour de lui tenait d'ailleurs, un peu aux ténèbres, aux vides et aux profondeurs qu'il avait dans le cœur »[2]. Comme le souligne Ana Alonso, il est même dépeint comme une figure démoniaque :

> Pour tous les bons chrétiens de son temps, Auréole n'était pas un homme ; son teint bitumineux, chauffé de tons équivoques et rougeâtres, comme les têtes du Caravage, donnait à soupçonner en lui un soleil intérieur, mais un soleil sombre ; nous devons d'ailleurs avouer que, selon les idées que le XVIème siècle se

[1] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886.
[2] ESQUIROS Alphonse, *Le Magicien*, *op. cit.*, p. 35.

> faisait d'un génie inquiet, révolté, ténébreux, surhumain. Auréole Ab-Hakek était très réellement et très littéralement le démon.[1]

Mais Ab-Halek est justement dépassé par les sentiments humains qu'il a délibérément écartés de son existence pour se consacrer à sa « science » : l'issue tragique du triangle amoureux entre Stell, Marie et Amalthée le conduit au suicide. Pour Ana Alonso, l'œuvre s'inscrit ainsi pleinement dans le romantisme :

> Les deux absolus que Stell et Ab-Hakek cherchent et qu'ils défendent à outrance, la beauté et le savoir, se dévoilent des chimères. Dans l'univers d'Esquiros, ni la quête de la beauté absolue ni la recherche inlassable de la connaissance ne donnent accès au bonheur ; celui-ci semble plutôt lié à l'expérience amoureuse, à l'existence partagée avec une femme, à la sensibilité de la chair. Et c'est là où Esquiros projette les désirs de sa propre mentalité romantique. […] Stell et Ab-Hakek seront finalement victimes de leur propre désir. S'ils occupaient au début une position de privilège en tant qu'artiste et magicien respectivement, ils abandonnent progressivement cet espace pour descendre au terrain de la condition humaine.[2]

Le Magicien se présente ainsi plus comme un « roman philosophique » (sous-titre qui le qualifiait d'ailleurs au moment de sa publication) que comme un roman merveilleux : la magie y est surtout une manière de désigner l'ambition et la connaissance. Comme le souligne Ana Alonso, l'œuvre est particulièrement difficile à classer, oscillant entre roman philosophique, « roman fantastique » pour Jean-Luc Steinmetz[3], réflexion sur l'amour impossible pour Max Milner dans sa préface de 1978[4], fresque historique sur la cour de Catherine de Médicis pour Zielonka[5], ou encore « roman sur l'art » pour Frycer[6].

Quelles que soient les difficultés de classement générique, ou peut considérer le roman d'Esquiros comme un précurseur en ce qui concerne l'avènement de cette figure du mage détaché des sentiments humains, qui resurgit pleinement dans la littérature fin-de-siècle. Le personnage de Janus dans *Axël*, déjà cité, en est une émanation emblématique, tout comme Edison dans *L'Ève future*, qui à l'instar d'Ab-Halek, hybride les caractéristiques du scientifique et du magicien. En effet, Villiers de l'Isle-Adam donne à *L'Ève future*[7] les apparences d'un roman scientifique avant de s'en détourner : Lord Ewald, épris de l'actrice Alicia Clary, qu'il trouve admirablement belle mais sotte, se confie au savant Edison qui lui propose de créer une

---

[1] *Ibid.*, p. 130.
[2] ALONSO Ana, « Ré-enchanter le monde. Une approche du magicien et de l'artiste dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros », *op. cit.*, p. 62.
[3] « [...] le seul roman fantastique important (à côté de *La Fée aux Miettes* de Nodier) de toute cette période en France », in STEINMETZ Jean-Luc, *La France frénétique*, Paris, PUF, 1978, p. 353.
[4] MILNER Max, « Préface », in ESQUIROS Alphonse, *Le Magicien*, Paris, L'Âge d'Homme, 1978, p. 9.
[5] ZIELONKA Anthony, *Esquiros (1812-1876). A study of the works*, Paris et Genève, Slatkine, 1985, p. 27.
[6] FRYCER Jaroslav, « L'art et la littérature dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros », *op. cit.*, p. 78.
[7] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Ève future*, *op. cit.*

andréïde, femme artificielle qui aurait les traits d'Alicia mais serait dotée d'esprit. Tout comme Ab-Halek donnant vie à son automate d'airain Agraman, Edison devient une figure luciférienne, qui cherche à se substituer au geste créateur de Dieu par la connaissance. Comme le souligne Matthieu Letourneux[1], Edison glorifie l'artifice, création humaine, qu'il considère comme supérieur à la nature : il est en cela un savant baudelairien, mais aussi et surtout, un être satanique qui cherche à corriger les erreurs de la création divine, à remplacer la spiritualité par la science – dans *Le Paradis perdu*[2] de Milton (1667), l'usine infernale du pandémonium s'oppose en effet au jardin divin. Mais bien qu'Edison rejette en premier lieu la magie, en véritable positiviste, il finalement est dépassé par l'incursion du monde invisible dans sa création, puisque l'andréïde, Hadaly, se retrouve investie d'une entité occulte, Sowana, dont l'arrivée imprévue bouleverse l'œuvre du scientifique – Villiers de l'Isle-Adam rejoint ici la critique du matérialisme qui sous-tend tout le courant symboliste fin-de-siècle. L'andréïde Hadaly, investie de l'âme de Sowana, est un être d'Idéal, qui réalise le rêve symboliste de dépasser une décevante réalité. Toute la science d'Edison devient alors l'instrument d'une merveille. Tout comme *Le Magicien* d'Esquiros, dont elle est probablement inspirée, *L'Ève future* entrecroise les questionnements philosophiques sur l'amour, la beauté et la connaissance avec les thématiques de la magie et de la science.

Le motif de l'automate, probablement emprunté à Hoffmann, est quant à lui récurrent dans cette littérature fin-de-siècle (et même dans le théâtre symboliste, qui, on l'a vu, rêve de marionnettes et de comédiens désincarnés…) et permet de cristalliser des interrogations autour de la question de l'âme humaine, « essence » purement spirituelle ou au phénomène purement physique, solvable dans l'essor contemporain de la psychiatrie et les recherches de Charcot ou de Broca. L'œuvre de Jane de la Vaudère est elle aussi représentative de cette tendance : l'autrice décadente, qui remporte un succès non négligeable de son temps avec ses romans orientalistes[3] (*Les Courtisanes de Brahma*[4], *La Cité des sourires*[5], *L'Amante du Pharaon*[6]…) et

[1] LETOURNEUX Matthieu, « Une 'machine à fabriquer l'idéal', étude de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », in Pierre BRUNEL (dir.), *L'Homme artificiel*, Didier-Erudition., Paris, 1999, p. 243-266.
[2] MILTON John, *Le Paradis perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Renault et Cie, 1861.
[3] Brian Stableford, spécialiste de la littérature française fin-de-siècle et découvreur de nombreux textes de proto-fantasy, a d'ailleurs traduit en anglais plusieurs œuvres de Jane de la Vaudère chez Snuggly Books, maison d'édition justement dédiée au décadentisme (*The Double Star and Other Occult Fantasies*, 2018, *The Demi-Sexes and The Androgynes*, 2018, *The Mystery of Kama and Bhrama's Courtesans*, 2019, *Three Flowers and The King of Siam's Amazon*, 2019).
[4] LA VAUDERE Jane de, *Les Courtisanes de Brahma*, Paris, Flammarion, 1903.
[5] LA VAUDERE Jane de, *La Cité des sourires*, Paris, Librairie des publications modernes, 1907.
[6] LA VAUDERE Jane de, *L'Amante du Pharaon*, Paris, J. Tallandier, 1905.

ses écrits sur le saphisme (*Les Androgynes*[1], *Les Demi-sexes*[2]), fait elle aussi apparaître une déclinaison de l'andréïde dans sa nouvelle « Bérénice »[3], où le cadavre de l'héroïne est changé en automate grâce au procédé scientifique imaginaire de la « métallisation », qui consiste en une immersion « dans un bain chimique formé d'un sel soluble de nickel, de cuivre, d'argent et d'or »[4] dans lequel passe un courant électrique. Jane de La Vaudère pratique le spiritisme et emploie également les ressources ésotériques comme outil pour dépasser le matérialisme et la vulgarité, « s'insèr[ant] pleinement dans la culture de son époque qui cherchait dans l'initiation aux secrets de l'occultisme la voie pour dépasser la décadence et la médiocrité de son époque »[5]. Elle utilise pourtant régulièrement la science pour l'entremêler aux éléments merveilleux et fantastiques, et « entrecroise souvent la théorie de la volonté, qui avait alimenté un débat à la fois philosophique, scientifique et médical, avec le motif romantique et déjà gothique de la vampirisation »[6]. Dans *Le Mystère de Kama*[7] (sous-titré « roman magique », comme *Lagibasse* de Richepin), qui se déroule en Inde, elle décrit le personnage de Viamalach luttant mentalement contre les maléfices du fakir Nassudany, qui essaie de la séparer de son fiancé en infiltrant ses pensées. Si le roman ésotérique critique une vision du monde qui serait exclusivement scientifique et matérialiste, il ne rejette cependant pas l'entièreté des découvertes scientifiques, cherchant plutôt à réinjecter du merveilleux et du mystère dans un monde qui fait peu à peu disparaître toute trace d'enchantement.

> La récurrence obsédante de certains motifs, tels que le fluide universel, le corps astral, le dédoublement du sujet, la réincarnation, l'apparition des spectres, reproduit la fascination de l'époque pour le surnaturel qui, loin de s'opposer à la science, réalise au contraire l'hybridation des savoirs. […] L'ésotérisme moderne aurait la tâche, comme l'affirme Édouard Schuré, de récupérer le syncrétisme entre science, philosophie, et religion. Le concept propre à la renaissance de l'âme du monde revit, selon Schuré, grâce aux découvertes concernant la lumière, le magnétisme, et l'électricité. Ce franchissement des confins entre science et magie enlève, en quelque sorte, d'un côté, le voile du mystère aux phénomènes surnaturels, de l'autre, il confère au contraire un halo de mystère aux faits naturels.[8]

---

[1] LA VAUDERE Jane de, *Les Androgynes*, Paris, A. Méricant, 1903.
[2] LA VAUDERE Jane de, *Les Demi-sexes*, Paris, P. Ollendorff, 1897.
[3] Qui fait certes référence à la nouvelle éponyme de Poe (*Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris, A. Quantin, 1884), mais aussi à Villiers de l'Isle-Adam – la première phrase de « Bérénice » est en effet parfaitement identique à celle de « Véra » (*Contes cruels*, Paris, Calmann-Lévy, 1893), texte auquel La Vaudère semble répondre.
[4] LA VAUDERE Jane de, « Bérénice », *Les Sataniques*, Paris, P. Ollendorff, 1897, p. 286.
[5] GARDINI Michela, « Jane de La Vaudère sous le signe de l'occultisme », in Andréa DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus, tome III. Romancières en France de 1870 à 1914.*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 284.
[6] *Ibid.*, p. 286.
[7] LA VAUDERE Jane de, *Le Mystère de Kama*, Paris, Flammarion, 1901.
[8] GARDINI Michela, « Jane de La Vaudère sous le signe de l'occultisme », *op. cit.*, p. 288.

L'œuvre romanesque d'Edouard Schuré s'inscrit d'ailleurs également dans cette mouvance qui utilise les ressources du merveilleux pour exposer des interrogations philosophiques ou mettre les personnages face à des dilemmes moraux. Schuré est surtout connu pour son ouvrage *Les Grands initiés*[1], abondamment réédité depuis sa première parution en 1889, qui « prône un ésotérisme syncrétique faisant la synthèse entre les traditions occidentale et orientale, sur la base des racines tout de même communes » représentés par sept figures tutélaires, « Krishna, Zoroastre, Hermès, Moïse, Pythagore, Platon, Jésus »[2]. Schuré est non seulement un personnage incontournable des cercles ésotériques de la période, mais aussi l'auteur de quelques romans et pièces de théâtre. Amateur de Wagner, membre de la société théosophique d'Helena Blavatsky et vivement intéressé, pendant un temps, par les travaux de Rudolf Steiner, fondateur de l'anthroposophie, Edouard Schuré s'inscrit bien dans la fascination de son temps pour les sciences occultes et la spiritualité. *L'Ange et la Sphinge*[3], paru en 1897, choisit pour cadre l'Allemagne du XVIe siècle et décrit le conflit intérieur du jeune Konrad de Falseneck, élevé par l'astrologue et magicien Rupertus – de nouveau une figure de mage initiateur. L'essentiel de l'intrigue porte sur le déchirement de Konrad, qui hésite entre l'amour de deux femmes : l'une, Berthe, « invisible et mystique »[4] (l'ange), et l'autre, Gertrude, « séductrice et instinctive »[5] (la sphinge). Konrad est tourmenté de cauchemars dans lesquels Gertrude lui apparaît sous sa forme monstrueuse : « [j]e sentis avec épouvante la partie animale de mon être pris par la Sphinge, comme si la pieuvre buvait mon sang pour devenir chair vivante »[6]. On retrouve dans les figures opposées de Berthe et de Gertrude la même dualité qu'entre Marie et Amalthée dans *Le Magicien* d'Esquiros, les deux textes utilisant les ressorts du merveilleux pour présenter le conflit entre amour mystique et amour charnel. Mais dans le roman de Schuré, Konrad finit par tuer Gertrude, triomphant de ce qui apparaît comme une épreuve initiatique visant à le détourner de la bassesse des aspirations terrestres. *Le Double*[7], quelques années plus tard, réitère ce schéma narratif dans lequel le conflit intérieur du personnage se manifeste de manière surnaturelle : le peintre Paul Marrias est en effet hanté par son propre double maléfique qui le visite en rêve, et chacune de ses visites est le présage d'un

---

[1] SCHURE Édouard, *Les Grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions, par Édouard Schuré. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Paris, Perrin, 1889.
[2] GARDINI Michela, « Jane de La Vaudère sous le signe de l'occultisme », *op. cit.*, p. 284.
[3] SCHURE Édouard, *L'Ange et la Sphinge*, Paris, Perrin, 1897.
[4] REVOL Lise, « Le sphinx sans secret ? De la décadence du mythe à la poétique de l'énigme », in Alain MONTANDON (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 79.
[5] *Ibid.*
[6] SCHURE Édouard, *L'Ange et la Sphinge*, *op. cit.*, p. 134.
[7] SCHURE Édouard, *Le Double*, Paris, Perrin, 1899.

événement néfaste. À chaque facette de Paul correspond une bien-aimée potentielle : l'innocente Marion et la dangereuse Ténébra – on retrouve la dualité féminine observée précédemment. Paul Marrias finit par trouver la salvation en s'éloignant des deux femmes et en se consacrant à son art, réussissant là où le statuaire Stell, chez Esquiros, avait échoué.

Dans *L'Ange et la Sphinge* comme dans *Le Double*, la magie passe par l'onirisme, ce qui rend la frontière entre merveilleux et fantastique particulièrement poreuse. *La Prêtresse d'Isis*[1], qui se déroule à Pompéi juste avant l'éruption fatale, se range de manière plus évidente du côté du merveilleux, et s'inscrit dans le goût prononcé de l'époque pour l'Égypte ancienne et l'orientalisme : les « petites religions » étudiées par Jules Bois sont en effet souvent fondées sur d'anciens cultes à mystère de l'Antiquité, qu'elles croisent, toujours de manière syncrétique, avec d'autres mythologies et parfois des éléments chrétiens. La figure d'Isis suscite un intérêt particulier, comme en attestent le premier roman de Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*[2], ou encore le nom de la loge la plus influente de la Golden Dawn, dirigée pendant un temps par William Butler Yeats, Isis-Urania. *La Prêtresse d'Isis*[3] met en scène la jeune Alcyonée, vierge dotée du don de seconde vue, et son initiateur, le prêtre égyptien Memnonès (un nouvel avatar de la figure du mage, récurrente dans ce corpus). Ce dernier emmène la jeune femme à Pompéi, où ils doivent réformer ensemble le culte d'Isis, mais Alcyonée est tiraillée entre les visions funestes qu'elle reçoit sur l'avenir de la ville, et son amour pour Ombricius. Opposée à la figure de la vierge douée de voyance, apparaît encore un personnage de femme fatale, Hédonia Métella. L'œuvre s'achève de manière tragique avec la mort d'Alcyonée et la chute de Pompéi, dont réchappe Memnonès, averti par la jeune fille. Comme le remarquent Alphonse Roux et Robert Veysel, l'œuvre de Schuré décline sous forme romanesque les concepts ésotériques qu'il déploie dans ses écrits théoriques :

> Le roman de M. Edouard Schuré est une étude non seulement d'âme, mais de mystère. C'est l'évocation de l'ésotérisme isiaque avec ses hardies incursions dans l'au-delà, sur l'aile des âmes prédestinées et avec le concours de la « voyante ». Le sujet de ce roman s'appuie donc sur les *Grands Initiés* et sur les *Sanctuaires d'Orient.* Leur lecture prépare à celle-ci. C'est là ce qui donne aux romans d'Edouard Schuré leur caractère distinctif. Mais ici comme dans *Le Double* — quoique différemment — on retrouve le vêtement littéraire, s'il est permis de s'exprimer de la sorte.[4]

[1] SCHURE Édouard, *La Prêtresse d'Isis*, Paris, Perrin, 1907.
[2] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Isis*, Paris, Dentu, 1862.
[3] SCHURE Édouard, *La Prêtresse d'Isis*, *op. cit.*
[4] ROUX Alphonse et VEYSSIE Robert, *Édouard Schuré : son œuvre et sa pensée*, Paris, Perrin, 1914, p. 98.

L'expression « vêtement littéraire » nous semble pointer avec justesse une caractéristique des romans ésotériques sur l'ensemble de la période, qui, comme on a pu l'observer avec *L'Ève future* ou *Le Magicien*, puisent dans les ressources de la fiction pour proposer des réflexions d'ordre philosophique touchant à des thèmes aussi vastes que l'art, l'amour, la recherche de la beauté ou encore la dualité entre matérialisme et quête de l'Idéal.

C'est justement le cas du long cycle romanesque de Joséphin Péladan, *La Décadence latine*[1], qui comprend vingt-et-un romans reliés par une thématique commune : décrire et dénoncer la déchéance progressive de la civilisation latine pour en arriver jusqu'à la société de la fin du XIXe siècle, dont la décadence serait « due à une perte de spiritualité, à une crise du christianisme et surtout à une sorte de perversion intellectuelle qui théorise tout, y compris l'idéal, et nie les phénomènes occultes »[2]. Péladan est en effet, aux côtés de Stanislas de Gaïta, le fondateur de la société secrète de la Rose-Croix, et il est plus célèbre à l'époque pour ses extravagances que pour son œuvre littéraire : il se fait appeler « sâr », titre royal assyrien, et se choisit le prénom babylonien de « Mérodack », rejoignant le goût orientaliste des « petites religions » de l'époque jusque dans son apparence, puisqu'il se présente « drapé d'un burnous noir en poil de chameau filamenté de fils d'or, en velours vieux bleu, botté de daim, et, comme Absalon, chevelu [...] la barbe ointe d'huile de cèdre »[3]. Le personnage central de *La Décadence latine* est d'ailleurs le mage Mérodack, que Péladan s'efforce lui-même d'incarner, « combat[tant] ainsi la décadence sur le terrain de l'apparence, en lui opposant la figure supérieure du mage, devenu homme d'abstraction »[4]. Le mage Mérodack correspond en effet à l'archétype défini plus haut, qui doit se mettre au service de la connaissance et se détachant de toute passion. Dans le premier roman du cycle, *Le Vice suprême*[5] (1884), il doit résister aux tentations de l'amour, incarné par les figures féminines séductrices de la princesse d'Este et de Corysandre, pour rester un être tourné vers l'Idéal – un argument très similaire à celui de *L'Ange et la sphinge*, qui oppose amour mystique et physique. Comme le remarque Damien Delille, la critique de la déchéance et des passions charnelles s'accompagne cependant d'un goût prononcé pour la description de celles-ci :

---

[1] PELADAN Joséphin, *La Décadence latine*, 21 volumes, multiples éditeurs (Chamuel, A. Laurent, Dentu, Le Mercure de France, Edinger, Flammarion, Sandot, Les éditions du monde moderne), 1884-1925.
[2] BEAUMARCHAIS J.-P. de et COUTY D. (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas Liris interactive, 1996, p. 501.
[3] DOYON René-Louis, *La Douloureuse aventure de Péladan*, Paris, La Connaissance, 1946, p. 61.
[4] DELILLE Damien, « Démystifier le mystique : Joséphin Péladan et les cercles rosicruciens à l'épreuve du rire fin de siècle », *Romantisme*, n°156, 7 août 2012, p. 88.
[5] PELADAN Joséphin, *Le Vice suprême*, Paris, Chamuel, 1884.

> Tout le paradoxe de l'idéalisme symboliste de Péladan réside dans sa critique de la décadence moderne (matérialisme, décadence de la culture latine, émancipation féminine), conjuguée à une fascination non dissimulée pour cette décadence (spiritualité exaltée, troubles sexuels exacerbés).[1]

Le sous-titre du cycle, « éthopée », annonce d'emblée l'intention de Péladan de peindre une fresque morale de la civilisation latine, comme une *Comédie humaine* imprégnée d'ésotérisme : la comparaison est au reste établie par Barbey d'Aurevilly dans sa préface très élogieuse du premier roman du cycle, où il désigne Péladan comme l'héritier de Balzac :

> Mais après Balzac, quelques années de la plus foudroyante décadence pour la rapidité ont élargi sa colossale synthèse, et c'est cette colossale synthèse élargie que M. Joséphin Péladan a entrepris de nous donner à son tour… Il a pris sur ses jeunes bras plus lourd que Balzac, et, disons-le, plus terrible. Ce n'est pas de la synthèse d'une société entre toutes qu'il s'agit dans son livre, mais de la synthèse de toute une race […].[2]

Barbey d'Aurevilly profite de cette préface pour critiquer le roman naturaliste, qui « n'est guère plus maintenant que la recherche et la satisfaction d'une curiosité plus ou moins frivole ou plus ou moins corrompue »[3], et qui a recours à l'analyse, « mal intellectuel d'un siècle sans cohésion et sans unité, et dont les œuvres littéraires portent, même sans le savoir, la marque d'un matérialisme qui est toute sa philosophie »[4]. *La Décadence latine* est décrite, à l'instar de *La Comédie humaine*, comme une « vigoureuse et large synthèse qui voit les ensembles d'un regard et les étreint quelquefois avec la poigne du génie » s'opposant au naturalisme « myope » qui accorderait trop d'importance aux détails insignifiants. La préface de Barbey d'Aurevilly devient ainsi le lieu d'une dénonciation des « ramasseurs de microbes » et des « cardeurs de rien » [5]. Dans le roman comme dans sa préface, la fiction sert de support à un propos qui la dépasse ; comme Barbey d'Aurevilly qui s'appuie sur l'œuvre pour formuler sa critique du naturalisme, Péladan lui-même utilise le « vêtement littéraire » pour développer les théories ésotériques rosicruciennes :

> L'ensemble de *la Décadence latine* est dominé par cet objectif spirituel et donne lieu à des développements sur l'occultisme peu compréhensibles pour les non-initiés. Les romans sont ponctués de dissertations sur la conception ésotérique du monde et de l'homme (le mythe de l'androgyne, l'interprétation de la Genèse, la composition tripartite de l'homme), de constats amers sur la

[1] DELILLE Damien, « Démystifier le mystique », *op. cit.*, p. 88.
[2] BARBEY D'AUREVILLY Jules, « Préface », *Le Vice suprême*, Paris, Les Editions du Monde moderne, 1926, p. IX.
[3] *Ibid.*, p. VII.
[4] *Ibid.*, p. VII-VIII.
[5] *Ibid.*, p. VIII.

> perdition du catholicisme, de récits d'expériences occultes (envoûtements, succubats).[1]

Si le cycle est ainsi imprégné de réflexions ésotériques et mystiques, tous les romans qui le constituent ne comprennent pourtant pas d'éléments merveilleux. Dans le vaste ensemble de *La Décadence latine*, *Le Vice suprême*[2] (1884), *À cœur perdu*[3] (1888), *Istar*[4] (1888), *La Victoire du mari*[5] (1889), *Cœur en peine*[6] (1890), *La Gynandre*[7] (1891), *Finis Latinorum*[8] (1899), *La Vertu suprême*[9] (1900), *Pereat !*[10] (1901), *Modestie et vanité*[11] (1902), *Les Dévotes d'Avignon*[12] (1922), *Les Dévotes vaincues*[13] (1923), et *La Torche renversée*[14] (1925) font référence de manière explicite à l'occultisme et à la magie, avec différents degrés, de la simple présence de personnages de rosicruciens ou de magnétiseurs aux sortilèges plus spectaculaires de Mérodack. D'autres volumes sont au contraire des romans d'analyse psychologique, comme *Pomone*[15] (1913), des intrigues qui se déroulent dans un milieu bourgeois en croisant les questions de mariage et d'argent avec la passion amoureuse, comme *La Licorne*[16] (1905), ou des récits plus politiques, comme *Le Dernier Bourbon*[17] (1895), qui oppose des rosicruciens à la loi Ferry sur les congrégations. La question de l'art est également un des fils rouges de l'ensemble du cycle : outre les personnages de magnétiseurs, d'occultistes et autres magiciens, de nombreux protagonistes sont poètes, musiciens ou même architectes, et la réflexion sur la création, mêlée ou non de magie, revient de manière récurrente. *Mélusine*[18] (1895), par exemple, est un roman d'inspiration baudelairienne, qui met en scène la relation amoureuse entre une jeune femme à la jambe mutilée et un poète inspiré par la « muse malade », connu pour ses vers sur une Vénus aux pieds brisés. *La Panthée*[19] (1892) se penche sur les interrogations du musicien Bihn, tiraillé entre les nécessités financières et son refus de

---

[1] BEAUMARCHAIS J.-P. de et COUTY D. (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, *op. cit.*, p. 501.
[2] PELADAN Joséphin, *Le vice suprême*, *op. cit.*
[3] PELADAN Joséphin, *À cœur perdu*, Paris, G. Edinger, 1888.
[4] PELADAN Joséphin, *Istar*, Paris, G. Édinger, 1888.
[5] PELADAN Joséphin, *La Victoire du mari*, Paris, E. Dentu, 1889.
[6] PELADAN Joséphin, *Cœur en peine*, Paris, E. Dentu, 1890.
[7] PELADAN Joséphin, *La Gynandre*, Paris, E. Dentu, 1891.
[8] PELADAN Joséphin, *Finis Latinorum*, Paris, Flammarion, 1899.
[9] PELADAN Joséphin, *La Vertu suprême*, Paris, Flammarion, 1900.
[10] PELADAN Joséphin, *Pereat !*, Paris, Flammarion, 1901.
[11] PELADAN Joséphin, *Modestie et vanité*, Paris, Le Mercure de France, 1902.
[12] PELADAN Joséphin, *Les Dévotes d'Avignon*, Paris, Les Editions du monde nouveau, 1922.
[13] PELADAN Joséphin, *Les Dévotes vaincues*, Paris, Les Editions du monde nouveau, 1923.
[14] PELADAN Joséphin, *La Torche renversée*, Paris, Les Editions du monde moderne, 1925.
[15] PELADAN Joséphin, *Pomone*, Paris, E. Sansot, 1913.
[16] PELADAN Joséphin, *La Licorne*, Paris, Le Mercure de France, 1905.
[17] PELADAN Joséphin, *Le Dernier Bourbon*, Paris, Chamuel, 1895.
[18] PELADAN Joséphin, *Mélusine*, Paris, Ollendorf, 1895.
[19] PELADAN Joséphin, *La Panthée*, Paris, E. Dentu, 1892.

composer de la musique destinée au grand public. Foisonnant, le cycle croise des sujets très divers, mais tous reliés par la description de la « décadence » du point du vue du mage qui, s'il n'apparaît pas dans tous les volumes, surplombe cependant le récit via son incarnation dans Péladan lui-même. Presque un hétéronyme, Mérodack est en effet le « symbole de l'écrivain embrassant tout un monde d'idées au-dessus des appétits vulgaires de ses contemporains »[1].

La figure du mage illustre également la misogynie non seulement de Péladan, mais aussi d'un nombre conséquent de ces auteurs occultistes, qui ne laissent aux personnages féminins que les rôles de vierges pures, sans guère de consistance, ou de femmes fatales sulfureuses (« Une femme déshéritée de toute bêtise, est-elle autre chose qu'un monstre ? »[2] écrit en effet Villiers de l'Isle-Adam dans *L'Ève future*). Joséphin Péladan exclut en effet les femmes du domaine noble de la magie, comme l'explique Michela Gardini : « [l]es Mages ne pouvaient être que des hommes, alors que la femme, tout au plus, pouvait devenir une Fée »[3]. Les femmes sont pourtant très actives dans les cénacles ésotériques et les sociétés secrètes. Judith Gautier, figure importante de la vie littéraire et spirituelle fin-de-siècle[4], prend des « leçons de magie » et s'instruit sur les mystères de la Kabbale auprès d'Éliphas Lévi pour nourrir certains de ses textes[5]. Elle écrit en effet plusieurs recueils de contes merveilleux « exotiques » (*Fleurs d'Orient*[6]), de nombreux récits inspirés de la Chine et du Japon, ainsi qu'un diptyque de romans d'aventures situés en Inde et incluant quelques touches de magie, *Le Lion de la victoire*[7] et *La Reine de Bangalore*[8]. Mais c'est surtout la médiumnité qui est, à cette époque férue de spiritisme, « une voix d'accès, marginale et un peu curieuse, à la littérature, ou du moins à la publication »[9]. En effet, comme l'explique Laurence Brogniez :

> Alors que les discours médicaux rendent cette sensibilité et cette nervosité prétendument féminines responsables de la faiblesse intellectuelle de la femme et de sa vulnérabilité aux maladies nerveuses (comme l'hystérie, par exemple), les discours spirites louent et tirent au contraire profit de cette prédisposition « naturelle ». Dans l'intimité du cercle spirite (souvent l'espace domestique, traditionnellement féminin) et *via* la transe médiumnique, les femmes accèdent à un espace de parole qui leur est ailleurs dénié, où elles

---

[1] BRETON Jean-Jacques, *Le Mage dans « La Décadence latine » de Joséphin Péladan : Péladan, un Dreyfus de la littérature*, Lyon, Le Cosmogone, 1999, p. 27.
[2] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *L'Ève future*, Paris, Eugène Fasquelle, 1909, p. 61.
[3] GARDINI Michela, « Jane de La Vaudère sous le signe de l'occultisme », *op. cit.*, p. 280.
[4] Elle est également la fille de Théophile Gautier et de la cantatrice Ernestra Grisi, et l'épouse de Catulle Mendès.
[5] LAVAUD Martine, « Esprit de Judith, es-tu là ? Leçon de magie », in Yvan DANIEL et Martine LAVAUD (dir.), *Judith Gautier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 85-94.
[6] GAUTIER Judith, *Fleurs d'Orient*, Paris, A. Colin, coll. « Bibliothèque de romans historiques », 1893.
[7] GAUTIER Judith, *Le Lion de la victoire*, Paris, L. Frinzine, 1887.
[8] GAUTIER Judith, *La Reine de Bangalore*, Paris, L. Frinzine, 1887.
[9] BROGNIEZ Laurence, « Bas-bleus et draps blancs. Femmes et littérature spirite (1865-1914) », *La Littérature en bas-bleus, tome III. Romancières en France de 1870 à 1914.*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 244.

> peuvent transgresser, voire renverser les normes genrées, en adoptant, par exemple, attitudes, gestes et mots qui ne sont pas autorisés à leur sexe. Elles gagnent ainsi une liberté d'expression et une reconnaissance aussi singulières que paradoxales puisqu'elles tendent mettre en retrait leur propre voix au profit de celle des esprits.[1]

Laurence Brogniez cite par exemple Olympe Audouard[2], qui écrit sous l'influence des esprits, ou encore Rachilde (qui ne pratique pas le spiritisme, mais qui utilise elle aussi ce subterfuge afin « de se créer une *persona* littéraire asexuée jouissant d'une totale liberté dans la fiction »[3]). Jane de la Vaudère fait de même dans *La Sorcière d'Ecbatane*, décrivant, dans la préface, une séance de spiritisme lors de laquelle la narratrice aurait reçu directement les mots du magicien Sariasys : « [a]yant ainsi parlé, Sariasys disparut dans une fumée bleuâtre, et, poursuivant mon rêve somnambulique, je vis se dérouler les scènes tumultueuses du drame que je transcris fidèlement »[4]. Sous-titré « roman fantastique », *La Sorcière d'Ecbatane* est pourtant un roman d'aventures orientalisant, qui met en scène des phénomènes magiques présentés comme tout à fait « réels » au sein de la diégèse : l'intrigue, qui se déroule dans l'Antiquité à Ecbatane de Médie (située sur le territoire actuel de l'Iran), se concentre sur Nysista, la jeune apprentie de la puissante magicienne Zaroccha, zoroastrienne, mais qui a « sacrifié à Astarté, à Baal, à Moloch, à tous les dieux de luxure et de sang des Chaldéens et des Babyloniens »[5]. Nysista est poursuivie tout au long du récit par le vampire de Zaroccha, qui compromet notamment ses relations amoureuses – le roman hybride ainsi des motifs traditionnellement fantastiques (vampire et sorcellerie) tout en représentant le surnaturel d'une manière qui se rapprocherait plutôt de la fantasy horrifique. Renée Dunan, autrice féministe et anarchiste, choisit également de mettre en scène une puissance sorcière dans *Baal ou la magicienne passionnée*[6] en 1924. L'occultiste Palmyre est une mondaine parisienne capable d'invoquer des monstres par l'entremise de son miroir magique – et notamment une pieuvre, Baal, qui fait singulièrement penser aux créatures lovecraftiennes, ainsi que le remarque Manon Berthier[7]. Renée Dunan se met elle-même en scène comme secrétaire de la magicienne, et focalise le récit sur leur relation, Baal « ser[vant] surtout de support aux discussions philosophiques de Palmyre et Renée sur le

---

[1] *Ibid.*, p. 248-249.
[2] AUDOUARD Olympe, *Les Mondes des esprits ou la vie après la mort*, Paris, Dentu, 1874.
[3] BROGNIEZ Laurence, « Bas-bleus et draps blancs. Femmes et littérature spirite (1865-1914) », *op. cit.*, p. 253.
[4] LA VAUDERE Jane de, *La Sorcière d'Ecbatane*, Paris, Flammarion, 1906, p. XIX.
[5] *Ibid.*, p. 1-2.
[6] DUNAN Renée, *Baal ou la magicienne passionnée. Livre des ensorcellements.*, Amiens, Librairie Edgar Malfère, 1924.
[7] BERTHIER Manon, « Mauvais genres. 1924 ?-2022, écrire le lesbianisme dans les littératures de l'imaginaire », *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Convergences », 2022, p. 178.

bien le mal, le caractère absolu et (trans-) universel de l'amour et les répercussions cosmiques des actions humaines »[1].

Laurence Brogniez repère dans tout ce corpus d'autrices spirites un roman de Julia Bécour intitulé *La Fée Mab*[2], et publié sous le pseudonyme masculin de Paul Grendel en 1898, dont la visée est cette fois nettement féministe. Le trio formé par l'héroïne Mariette, une « jeune fille émancipée »[3], son amie Mab, médium, et la grand-mère de celle-ci, est en effet opposé à un groupe d'hommes à la fois matérialistes et misogynes. Devant la manifestation spectaculaire des facultés médiumniques de Mab, les personnages masculins changent d'avis et finissent par accepter les pouvoirs de l'invisible en même temps qu'ils transforment leur relation aux femmes et entendent enfin leurs revendications :

> Ce roman, dans sa trame comme dans sa composition, illustre bien l'imbrication […] entre spiritisme, émancipation féminine et désir d'écriture. […] On pourrait d'ailleurs affirmer que le roman, par-delà son intrigue assez convenue, constitue un appel des figures féminines à être entendues et écoutées. Le spiritisme apparaît dans cette perspective comme une forme d'expression : restant sourd au discours féministe de Mariette, Hubert finit par modifier complètement son rapport aux femmes en écoutant le message que lui adressent les « voix » de Mab.[4]

Nous verrons plus loin (II.3.b. et II.3.c.) que cet usage de la parole « médiumnique » comme support de l'expression féminine continue d'avoir cours dans les premiers temps de la fantasy d'expression française, où les sciences occultes sont de nouveau à la mode dans l'élan de la contre-culture *new age.*

L'obsession ésotérique de la période devient, après-guerre, le sujet de multiples parodies : si les contemporains de Péladan ne se privent pas de rire de ses excentricités[5] de son vivant, les romans tardifs de Félicien Champsaur tournent en dérision les discours mystiques fin-de-siècle dans les décors résolument modernes des années 1920 où les femmes fatales deviennent des garçonnes et où « la proclamation des vanités de ce monde […] se fait au son du fox-trot et du jazz »[6]. Dans *Tuer les vieux, jouir !* le personnage du magicien Thomas Kaysar est décrit comme un imposteur, « très versé dans la pratique de l'occultisme, la graphologie et

---

[1] *Ibid.*
[2] GRENDEL Paul (pseudonyme de Julia Bécour), *La Fée Mab*, Paris, Société d'éditions littéraires, 1898.
[3] BROGNIEZ Laurence, « Bas-bleus et draps blancs. Femmes et littérature spirite (1865-1914) », *op. cit.*, p. 255.
[4] *Ibid.*, p. 258.
[5] DELILLE Damien, « Démystifier le mystique », *op. cit.*
[6] DAVID-DE PALACIO Marie-France, « Ressassement sénile et exaltation de la modernité dans les romans tardifs de (1924-1932) de Félicien Champsaur », in Marie-Christine PAILLARD (dir.), *Admirable tremblement du temps : le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC », 2008, p. 142.

le mystère des lignes de la main, il avait écrit une brochure en pillant des idées pas neuves, mais assez habilement pastichées de Péladan, Stanislas de Guaita et autres »[1]. Mais c'est surtout dans *La Pharaonne*[2] (1929), sous-titré « roman occulte », que Champsaur détourne de manière comique l'engouement des décennies précédentes pour l'occultisme. Le roman se déroule à New York, dans une esthétique art déco reflétée par les nombreuses illustrations de l'édition, et met en scène Diana, la riche duchesse de Rutland, prise de passion pour le culte égyptien depuis sa rencontre avec le séduisant mage Ormus, qui se présente comme la réincarnation d'un prêtre d'Hélios et du pharaon Tout-Ank-Ammon. Champsaur décrit avec ironie une élite lassée par « le fatras spirite »[3] dont elle a « pris une véritable indigestion »[4], à une époque où « les idées mystiques rivalisent avec les dancings »[5]. Ormus est accueilli comme une nouvelle curiosité mondaine, source de divertissement :

> – À l'instigation de la duchesse, dit la Margrave von Weringen, j'ai lu tous les auteurs occultes : Allan Kardec, le colonel Rochas, Stanislas du Guayta, Léon Denis, Harris le ressuscité, Blautsky, d'autres, Home et Slade, et je m'embrouille dans toutes ces théories qui ne précisent rien. Le mage Ormus, au moins, a l'avantage d'être précis ; et puis, on le voit.
> – On pourrait peut-être même le toucher, ricana le duc. Aux femmes, il faut des prophètes qui soient palpables, au besoin qui mangent, qui boivent et qui…
> – Duc ! duc ! fit Mary O'Brien scandalisée. […]
> – N'égarons pas la question, dit Kate Souvermann. Le mage Ormus m'a promis sa soirée pour demain. Voulez-vous venir tous chez moi ?
> – Les hommes sont-ils admis ? demanda le duc.
> – Certainement. Amenez vos maris ou vos flirts. Après le sorcier, on dansera.[6]

Champsaur transforme à dessein les noms des auteurs cités par la Margrave pour moquer la prolifération confuse des idées ésotériques au cours des précédentes décennies : « Blautsky » fait ainsi référence à Helena Blavatsky, créatrice de la théosophie, et si Péladan n'apparaît pas directement dans la liste, le co-fondateur de la Rose-Croix, Stanislas de Gaïta, est bien cité malgré une orthographe erronée. Le mage Ormus, Antal Fodor de son véritable nom, est présenté comme un charlatan qui n'hésite pas à mêler science et ésotérisme afin de s'adapter à son temps, affirmant que « nous utilisons des forces fluidiques que nous produisons, sans toutefois les avoir analysées, par exemple, l'électricité, le magnétisme »[7] et que le cerveau humain, une fois entraîné, peut « devenir un poste récepteur des ondes vibrant autour de lui »[8]

---

[1] CHAMPSAUR Félicien, *Tuer les vieux, jouir !*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1925, p. 22.
[2] CHAMPSAUR Félicien, *La Pharaonne*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1929.
[3] *Ibid.*, p. 25.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 38.
[6] *Ibid.*, p. 25.
[7] *Ibid.*, p. 28.
[8] *Ibid.*, p. 29.

et développer ses facultés de divination, ou retrouver la mémoire de ses vies antérieures. À l'instar des protagonistes de magiciens chez Esquiros ou Péladan, il vante les mérites d'une vie ascétique, consacrée à l'étude, mais son discours syncrétique et abscons parodie justement tous ces personnages. Il est, de surcroît, décrit par Champsaur comme un personnage artificiel, dont l'identité a été créée de toutes pièces par son maître à penser, le vieillard Adsum :

> Adsum, né en Norvège, était un capharnaum des connaissances humaines ; il ajoutait à l'aspect mystique de son modèle toutes les connaissances scientifiques modernes et toutes les hypothèses philosophiques. Ayant rencontré dans l'Inde Antal Fodor, il avait compris l'aide que ce jeune garçon, jeune et beau comme un dieu, pouvait lui donner. Il lui avait fait part d'une religion nouvelle, intelligente et commerciale, et lui avait proposé une alliance. Adsum était de ces illuminés qui, ayant créé une idée, s'y dévouent et s'y passionnent. Fodor, lui, avait une foi médiocre ; il y voyait surtout un moyen de lucre et de domination.[1]

Les deux personnages sont ainsi clairement présentés comme des escrocs qui cherchent à profiter de la richesse et de l'influence de Diana Rutland pour recruter des adeptes de leur secte, dont le titre même, *La Fleur de Vérité*, parodie la Rose-Croix. La duchesse est en effet sensible aux discours mystiques et au charme d'Ormus, et organise pour *La Fleur de Vérité* une soirée costumée somptueuse à thème égyptien – où, comme un clin d'œil au scientifique apprenti-sorcier de *L'Ève future*, Edison fait une apparition, déguisé en Osiris.

Mais la véritable magie à l'œuvre est celle du talent de conteur d'Ormus, qui enchante littéralement son auditoire quand il fait le récit de ses vies antérieures dans l'ancienne Égypte :

> Par ce long récit, fait d'une voix dont les inflexions étaient savamment étudiées pour agir sur les nerfs de ces femmes attachées surtout au plan physique, le narrateur avait réussi à créer : *l'illusion collective.*
>
> Le mage Ormus disparaissait pour faire place au Pharaon, dont il leur semblait même avoir emprunté le visage. L'ambiance était devenue maintenant pleine de fluides mystérieux, de présences invisibles, et tous se sentaient transportés à une époque dont l'évocation paraissait un anachronisme loufoque dans ce décor ultra-moderne.[2]

Fascinée par ce récit, Diana Rutland se persuade qu'elle fut elle-même son épouse, la Pharaonne, dans une vie antérieure partagée : « La femme, au contact physique du beau mage, s'éveillait à des sensations inconnues à ce jour. Ce n'est pas en vain que l'on suggère à une femme qu'elle a été Pharaonne, Cléopâtre et Eudoxie, c'est-à-dire le triomphe de la luxure orientale »[3]. Ormus résiste cependant aux avances de Diana, désirant avec elle une union

[1] *Ibid.*, p. 40-41.
[2] *Ibid.*, p. 34-35.
[3] *Ibid.*, p. 77.

spirituelle, « la communion parfaite de deux intelligences d'élite régnant au-dessus des sottises sentimentales de nos contemporains, comme le soleil au-dessus du globe »[1] – et faisant ainsi référence au rejet de l'amour charnel de la fin d'*Axël*. Mais la manipulation d'Ormus tourne court et se transforme en véritable idylle : lors d'un voyage en Égypte pour visiter les tombeaux de leurs précédentes incarnations, le mage et la duchesse tombent sincèrement amoureux et oublient toutes les élucubrations ésotériques :

> Émus mais non troublés, les amants baissèrent les yeux en souriant. Il n'y a pas que le ciel, l'âme et sa survie ; il y a nous, le présent, le désir, les moments passagers d'une plénitude où l'on oublie le monde, où le couple devient un dieu qui tient l'infini dans le nœud conjugal. Les amants avaient mis l'occultisme en veilleuse. Son Double à elle, c'était lui ; son Double à lui, c'était elle. Leur amour tuait le monde ancien, créant un monde à eux.[2]

Le « roman occulte » de Champsaur s'hybride ainsi de modernité pour devenir une œuvre parodique, dans laquelle les discours ésotériques sont présentés comme des impostures. Le seul pouvoir du mage Ormus est, comme vu plus haut, celui de la fiction et de la mise en scène : cette dimension métafictionnelle est également présente dans le roman de Champsaur qui s'apparenterait le plus à une forme de proto-fantasy, *La Princesse émeraude*[3], publié en 1928 chez Ferenczi, avec les riches illustrations de Fabius Lorenzi.

Conte oriental moderne, *La Princesse émeraude* décrit la quête de Myram, jeune pêcheur de perles, pour tuer la princesse Djila, femme fatale au sens littéral du terme, puisqu'elle dissimule des crocs venimeux – et mortels – de serpent. Chaque année, Djila choisit en effet des amants qu'elle sait condamnés à une mort terrible, chaque baiser qu'elle donne les rapprochant du trépas. Tombée amoureuse de Myram, et souhaitant préserver sa vie, la jeune femme choisit d'emmener au palais le frère de celui-ci, qui lui ressemble, afin de ne pas mettre en danger son bien-aimé. Désirant venger son frère, Myram pénètre dans le palais interdit pour traquer Djila, et doit affronter une série d'épreuves initiatiques (combats périlleux avec le garde sacré Naradeva, ou avec une araignée géante qui s'avère être la mère de Djila, rencontre avec un fakir…) avant de comprendre qu'il est, malgré lui, amoureux de la princesse venimeuse. C'est au terme de cette série d'épreuves qu'il parvient à délivrer la princesse de sa malédiction et devient prince. Le récit s'inspire nettement des *Mille et une nuits*, découpé en quatre « nuits », comme celles qui forment le cadre des récits de Shéhérazade. Il s'agit cependant bien d'un roman moderne, dont l'inspiration réside autant dans les contes orientaux que dans le cinéma

[1] *Ibid.*, p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 233.
[3] CHAMPSAUR Félicien, *La Princesse émeraude*, Paris, Ferenczi, 1928.

hollywoodien friand d'exotisme : chaque « nuit » est ainsi découpée en sous-chapitres souvent nommés d'après les différentes épreuves de Myram (« Les dernières sirènes », « La lutte avec l'araignée », « La boule magique »…), qui évoquent la structure scénique d'un scénario ou les intertitres des films muets. La référence cinématographique est d'ailleurs pleinement revendiquée par Champsaur :

> Et l'histoire qui va être transcrite ici, telle qu'elle fut contée par un génie ou une péri, une nuit belle comme un rêve, à un pêcheur d'étoiles du vingtième siècle, se passe il ne saurait dire en quelle contrée ni en quel temps.
>
> *Peut-être*, au cœur même du Nouveau Monde où ce puissant magicien, *l'or*, peut arracher à la terre ou aux nuages un film américain qui soit un conte oriental. Aussi, peut-être, dans les paysages de Californie ou les décors d'un studio.[1]

Le roman semble ainsi présenter une forme de réconciliation assumée entre merveille ancestrale des contes et merveille de la modernité, à l'instar des féeries spectaculaires qui hybrident technologie et magie avec les « clous » et qui intègrent des éléments cinématographiques aux représentations. La langue même qu'emploie Champsaur démontre une modernité assumée, comme le note Marie-France David de Palacio :

> Censé être un conte oriental « dans la féerie de l'Orient, au royaume de l'imagination, sans doute il y a des siècles et des siècles, au temps des nuits éloquentes de Schéhérazade et du sultan Haroun-al-Rachid », ce récit confond les registres, les temps et les lieux, et fait explicitement référence au cinématographe. L'empereur oriental « rigole » (p. 120), le Prince Saphir s'écrit « Salope ! » (p. 121), et l'on trouve un « jazz de serpents » (p. 138) et des garçonnes (p. 170)…[2]

Si le roman ésotérique fin-de-siècle apparaît donc comme une résistance à la modernité, voire une critique de celle-ci via la figure lucide du « Mage », l'œuvre plus tardive de Champsaur parodie leur dimension rétrograde en embrassant pleinement une modernité qui donne, via la technique et la « magie » hollywoodienne, un nouvel essor au merveilleux. Mais la convergence possible entre merveille et science s'exprime plus nettement encore dans le roman d'aventures et le roman d'imagination scientifique, genres qui émergent au XIXe siècle pour se prolonger dans le roman populaire de l'entre-deux-guerres.

---

[1] *Ibid.*, p. 24.

[2] DAVID-DE PALACIO Marie-France, « Ressassement sénile et exaltation de la modernité dans les romans tardifs de (1924-1932) de Félicien Champsaur », *op. cit.*, p. 141.

d. Le roman d'aventures et le roman d'imagination scientifique

En effet, si les auteurs fin-de-siècle ne cessent d'anticiper l'extinction du merveilleux dans l'avènement du monde moderne, le thème du progrès scientifique est aussi devenu une source d'inspiration considérable pour les écrivains français. Menacé par la modernité, le merveilleux doit faire le pari de se « scientiser »[1] pour survivre et de changer les créations scientifiques en de nouveaux objets d'émerveillement. Peu à peu, le merveilleux du conte traditionnel, anté-historique, mute donc vers une forme actualisée et scientifique, où les objets d'émerveillement sont également des produits du génie humain. D'après Émilie Pézard, le conte « La Dernière fée » de Pierre Veber est un texte transitoire qui illustre ce passage :

> […] « La dernière fée » de Pierre Veber évoque moins une disparition du merveilleux que la substitution de la science à la magie. La fée est devenue inutile parce que le monde moderne regorge de merveilleux grâce à la science : les péripéties de la fée correspondent à ses rencontres avec des innovations techniques qui constituent la forme moderne des objets magiques. Ainsi, la « voiture sans chevaux » est un « carrosse magique »[2] ; le « Santos-Dumont, n° 125 » est un « talisman pareil à [s]on tapis »[3] ; l'ascenseur est une « racine merveilleuse qui permet de traverser les murailles »[4]. La morale du conte formule cette appropriation par les hommes, grâce à la science, des pouvoirs magiques : la fée et le génie « ont compris que les hommes ont fini par conquérir la suprême magie, et que dans le monde moderne il n'y a plus de place pour les Fées »[5].[6]

Nul besoin de convoquer une magie ancienne et désormais obsolète : avec l'essor du progrès technique, le monde réel est déjà devenu merveilleux. « La Dernière fée », loin de prédire la fin du merveilleux, prophétise sa transformation profonde, anticipant le *sense of wonder* recherché par la science-fiction.

En effet, la période fin-de-siècle voit se développer une production hétéroclite de récits qui réconcilient science et merveille, hybridant ces deux catégories selon des modalités très diverses. C'est Maurice Renard qui publie en 1909 dans *Le Spectateur* un manifeste du genre

---

[1] Nous empruntons ce terme à Fleur Hopkins (conseillère scientifique de l'exposition de la BnF dédiée au merveilleux scientifique, après une thèse sur ces corpus), qui l'emploie notamment lors de son passage dans l'émission « Mauvais Genres », produite par France Culture et présentée par François Angelier, dans l'épisode « Merveilleux scientifique et épopée graphique », diffusé le 8 août 2019.
[2] VEBER Pierre-Eugène, *Les Belles histoires*, *op. cit.*, p. 159.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 160.
[5] *Ibid.*, p. 165.
[6] PEZARD Émilie, « Les Mutations du merveilleux à l'ère du progrès scientifique », 2018, [https://serd.hypotheses.org/1933], consulté le 27 juillet 2019.

merveilleux-scientifique[1], et qui devient le premier auteur français à proposer une réflexion sur cette littérature émergente :

> À une époque où la littérature d'anticipation constituait un ensemble hétérogène, lié à des cadres génériques et à des esthétiques distincts – roman d'aventures pour la jeunesse, brèves fictions humoristiques dans la presse, roman symboliste ou décadent –, il est l'un des premiers à proposer une théorisation spécifique de ce genre qui réunit des noms aussi variés que Jules Verne, Paul d'Ivoi, Albert Robida, Alphonse Allais, Villiers de l'Isle-Adam ou Rosny aîné. Le « merveilleux logique », rebaptisé ensuite « roman merveilleux-scientifique » puis « roman d'hypothèse », se voyait ainsi défini dans plusieurs articles fondateurs et illustré dans des romans et des nouvelles, comme *Le Docteur Lerne, sous-dieu* (1908), *Le Péril bleu* (1912), *Les Mains d'Orlac* (1920), *L'Homme truqué* (1921), *Un homme chez les microbes* (1928), « Le professeur Krantz » (1932), *Le Maître de la lumière* (1933).[2]

Comme l'explique Fleur Hopkins[3], Maurice Renard reprend l'expression de « merveilleux scientifique » à Marcel Réja, qui l'avait déjà employée dans un article sur H.G. Wells dans *Le Mercure de France*[4]. Maurice Renard ajoute le trait d'union afin de consacrer la naissance d'un genre inédit, né d'une convergence entre l'essor de la science et le besoin de merveilleux :

> Produit fatal d'une époque où la science prédomine sans que s'éteigne pourtant notre éternel besoin de fantaisie, c'est bien un genre nouveau qui vient de s'épanouir, et dont *L'Île du docteur Moreau*, de Wells, et *Le Peuple du pôle*, de Derennes, peuvent nous fournir deux exemples assez typiques (le docteur Moreau étant un chirurgien qui fabrique des hommes avec des animaux, et le peuple du Pôle étant une tribu d'êtres intelligents et civilisés, provenant de la même origine antédiluvienne que nous, mais qui seraient demeurés sauriens pendant que nous devenions mammifères).[5]

Assimilant Wells et Derennes à ce genre naissant, Maurice Renard ancre donc le roman merveilleux-scientifique dans un espace d'échange entre littérature anglophone et francophone – un genre qui serait né sous la plume de Wells, mais développé et conceptualisé en France.

Le merveilleux-scientifique est défini par Maurice Renard comme un conte de fées modernisé par la science, mais qui entend aussi procurer l'effet d'inquiétude généré par la littérature fantastique. En effet, le roman merveilleux-scientifique trouve sa source dans les

---

[1] RENARD Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, vol. 1, nº 6, octobre 1909, p. 245-261.
[2] PEZARD Emilie et CHABOT Hugues, « Le Merveilleux-scientifique de Maurice Renard en contexte », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 11, 20 juin 2018. En ligne : [https://journals.openedition.org/resf/1255], consulté le 3 octobre 2022.
[3] HOPKINS Fleur, *Aux frontières de l'invisible : culture visuelle et instruments optiques dans le récit merveilleux-scientifique au passage du siècle (1894-1930)*, thèse de doctorat, sous la direction de Pascal Rousseau, Université Paris 1, 2019.
[4] REJA Marcel, « H.-G. Wells et le merveilleux scientifique », *Mercure de France*, nº 178, octobre 1904, p. 43.
[5] RENARD Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *op. cit.*

failles de la science, les zones d'incertitude, afin de pouvoir développer sa dimension merveilleuse :

> C'est là, dans le monde des choses ignorées ou douteuses, qu'il doit puiser la substance de ses diverses réalisations, et non pas dans le monde des choses connues et certaines. Car la science est incapable de nous montrer nulle merveille, au sens propre du mot. Loin de là, elle est la grande tueuse de miracles. Il n'y a de merveille que dans le mystère, dans l'inexpliqué. Tout prodige cesse d'en être un aussitôt que nous pénétrons ses causes réelles et sa véritable nature, — dès qu'il passe du ressort de l'ignorance ou de celui du doute dans celui de la science.[1]

Le roman merveilleux-scientifique s'empare donc d'une hypothèse fausse, merveilleuse, pour appliquer ensuite un raisonnement scientifique à celle-ci et la traiter comme une réalité dans l'espace diégétique. Comme l'explique Fleur Hopkins, l'hypothèse faussement scientifique, surnaturelle, agit comme l'élément déclencheur du récit :

> Maurice Renard préconise d'utiliser la science, non plus comme un décor, mais comme un élément perturbateur : l'histoire se déroule dans le monde rationnel du lecteur, à l'exception d'une loi physique, chimique, psychique ou biologique qui est modifiée, ou découverte. Le récit prend la forme d'un sophisme : sous une apparence vraie, le raisonnement scientifique est pourtant faux. Ainsi, le héros peut soudainement voir l'électricité, tandis qu'un savant ambitieux perce les secrets de la création de la vie, met au point des surhommes à l'aide de radium, ou goûte à l'immortalité.[2]

Le roman merveilleux-scientifique ne cherche donc pas à vulgariser les sciences actuelles, ni à imaginer les découvertes scientifiques futures en examinant les possibles, mais à donner une lecture décalée du réel, à proposer un léger basculement. D'ailleurs, la merveille n'est, pour Maurice Renard, que relative à l'époque, « [c]ar l'avenir peut démontrer que l'élément supposé vicieux ne l'était nullement, et que notre merveilleux scientifique était purement et simplement de la science, involontaire comme la prose de M. Jourdain »[3]. Les auteurs de merveilleux-scientifique cherchent également à étudier les effets des inventions scientifiques qu'ils imaginent sur les hommes – ce qui les rapproche, dans une certaine mesure, du travail des naturalistes, bien que Maurice Renard ne les considère pas suffisamment scientifiques.

Aux côtés de Maurice Renard, d'autres auteurs français explorent ce nouveau genre hybride, tels que Maurice Leblanc, J.H. Rosny aîné, Jean de La Hire ou encore Octave Béliard. Si l'on peut être tenté de retracer dans le roman merveilleux-scientifique un ancêtre français de

---

[1] *Ibid.*

[2] HOPKINS Fleur, *Le merveilleux-scientifique : une Atlantide littéraire*, [https://gallica.bnf.fr/blog/30042019/le-merveilleux-scientifique-une-atlantide-litteraire], consulté le 27 juillet 2019.

[3] RENARD Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *op. cit.*

la science-fiction anglophone, étroitement apparentée à la fantasy dans les *pulps* américains, Simon Bréan nuance cette hypothèse. La science-fiction anglophone poursuit en effet une voie indépendante et n'a qu'une connaissance parcellaire des auteurs de merveilleux scientifique, parfois considérés comme de lointains précurseurs, mais jamais comme des fondateurs :

> […] l'entrée de la science-fiction dans l'espace littéraire français n'est pas tenue par les Anglo-Saxons pour un moment significatif, car aucun effet en retour n'en est issu aux États-Unis.
> Éditeurs et lecteurs américains ont dans l'ensemble continué d'ignorer l'existence de textes de science-fiction en langue française, comme celle des auteurs français d'imagination scientifique. Ces derniers constituent ce que Serge Lehman a appelé un « étrange rameau mort de la science-fiction française »[1].[2]

Les romans d'imagination scientifique n'ont d'ailleurs connu qu'une faible postérité en France : pour Serge Lehman, ils sont des « mondes perdus »[3], majoritairement inconnus de la science-fiction américaine et oubliés par la critique française. Si les travaux de Pierre Versins[4] ont permis quelque peu au merveilleux-scientifique de sortir de l'ombre, il faut attendre l'exposition de la BnF qui lui est consacré en 2019 et la création de la collection des « Orpailleurs » pour redécouvrir certains de ces romans, désormais réédités, tels que *L'Androgyne*[5] d'André Couvreur (1922), *Le Maître de la Lumière*[6] de Maurice Renard (1948) ou *Trois Ombres sur Paris*[7] de H.J. Magog (1929).

Ce sont les romans d'aventure de Jules Verne qui connaissent, en France et dans le monde, la plus grande reconnaissance. Pourtant, pour Maurice Renard,

> Jules Verne n'a pas écrit une seule phrase de merveilleux-scientifique. De son temps, la science était grosse de certaines trouvailles ; il s'est borné à l'en croire accouchée, devant qu'elle ne le fût. Il a à peine anticipé sur des découvertes en germination.[8]

Ces romans verniens, que Maurice Renard rejette pour leur manque d'inventivité scientifique et leur trop forte dimension didactique, sont néanmoins ceux que la critique américaine retient comme ayant « contribué à la gestation de la *science fiction* »[9] même si « après les chefs-

---

[1] LEHMAN Serge, « L'Héritage du merveilleux scientifique », *op. cit.*
[2] BREAN Simon, *La Science-fiction en France : théorie et histoire d'une littérature*, Paris, France, PUPS, 2012, p. 34-35.
[3] LEHMAN Serge, « Les Mondes perdus de l'anticipation française », *Le Monde diplomatique*, juillet 1999, p. 28-29.
[4] VERSINS Pierre, *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972.
[5] COUVREUR André, *L'Androgyne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2018.
[6] RENARD Maurice, *Le Maître de la lumière*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2019.
[7] MAGOG H. J., *Trois ombres sur Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2019.
[8] RENARD Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *op. cit.*
[9] BREAN Simon, *La science-fiction en France, op. cit.*, p. 35.

d'œuvre de Wells, rien n'est plus venu d'Europe pour participer à l'élaboration d'un genre spécifiquement américain »[1].

Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne se situent en effet à la frontière entre roman scientifique et roman d'aventures à visée didactique. Pour Jean Delabroy :

> C'est entendu – J. Verne est l'exemple même du roman d'aventures annexé à cette forme de littérature populaire, nouvelle au XIXe siècle, que serait le roman à vocation didactique, contemporain des nécessités culturelles apparues avec l'industrialisation, et signe avant-coureur de la politique éducative républicaine.[2]

Le *Magasin d'Éducation et de Récréation* de Pierre-Jules Hetzel, bimensuel créé en 1864 et qui publie les *Voyages extraordinaires* de Verne, a en effet pour premier objectif d'instruire les enfants sous une forme romanesque plaisante, mais où l'aventure doit néanmoins se plier à l'exigence éducative : Roger Bellet parle de « dissolution de l'aventure et du récit d'aventures (comme agencement d'aventures écrites) au profit de la Fable intemporelle, didactique et allégorique […] »[3]. Il s'agit donc de vulgarisation scientifique plutôt que d'anticipation (à l'inverse du merveilleux-scientifique de Renard), Hetzel souhaitant « résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et refaire sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre l'histoire de l'univers »[4].

George Sand avait, dès 1864, donné un exemple intéressant de ce nouveau procédé littéraire dans *Laura, voyage dans le cristal*[5], court roman dans lequel le personnage d'Alexis, étudiant en minéralogie, commence par recevoir des visions du merveilleux « pays du cristal » avant de s'y rendre sous hypnose à l'aide de Nasias, le père de sa bien-aimée Laura, qu'il cherche à conquérir. La dimension didactique et vulgarisatrice rappelle bien entendu Jules Verne : le roman paraît la même année que *Voyage au centre de la terre*[6], et présente certaines similitudes avec celui-ci – George Sand s'en offusque d'ailleurs dès 1865 : « Je lis maintenant

---

[1] *Ibid.*, p. 35.
[2] DELABROY Jean, « Jules Verne, ou le procès de l'aventure et de son livre », in Roger BELLET (dir.), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature », 2019, p. 127-137. En ligne : [http://books.openedition.org/pul/1214], consulté le 3 octobre 2022.
[3] BELLET Roger, « L'aventure didactique dans le Magasin d'éducation et de récréation de Hetzel (1864-1869) », *L'Aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature », 2019, p. 89-101. En ligne : [http://books.openedition.org/pul/1205], consulté le 3 octobre 2022.
[4] HETZEL Pierre-Jules, « Avertissement de l'éditeur », in Jules VERNE (dir.), *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1867, p. 2.
[5] SAND George, *Laura, voyage dans le cristal*, Michel Lévy, Paris, 1864.
[6] VERNE Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, J. Hetzel, coll. « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1864.

le *Voyage au centre de la terre* par Verne ; jusqu'à maintenant cela ressemble un peu trop à mon *Voyage dans le cristal* »[1]. Le mémoire de Mélodie Goudon, soutenu en 2019 à l'Université Grenoble Alpes, interroge d'ailleurs la possibilité d'un plagiat[2]. Le merveilleux du « pays du cristal » est à la fois esthétique et scientifique, et la quête d'Alexis mêle le désir amoureux à la soif de connaissances dans un texte d'une véritable originalité.

Le savoir minéralogique, discipline qui passionne George Sand, se conjugue ici avec une quête intérieure profondément romantique, comme le souligne Jaël Grave : « [p]énétrer à l'intérieur d'une géode, découvrir le monde des gemmes, c'est porter à son degré suprême la rêverie d'intimité : pénétrer dans les entrailles de la terre symbolise, comme chez les romantiques allemands, la descente en soi, la contemplation d'un monde intérieur »[3]. George Sand fait preuve d'un certain « optimisme romantique »[4] et ne perçoit pas, contrairement aux Décadents fin-de-siècle, le progrès technique comme un obstacle à la capacité d'émerveillement : lors de son voyage au cœur du cristal, Alexis met certes à l'épreuve ses apprentissages, mais vit également une aventure dont la « suprême vertu [est] de révéler au personnage qui il est vraiment et a mis en évidence la nécessité de rendre à l'imagination toute sa place, y compris dans la formation de l'être, dans son éducation »[5]. En effet, pour l'autrice, le merveilleux se trouve avant tout dans la nature, ainsi, « rien d'étonnant à ce qu'il puise dans la science elle-même »[6]. La métaphore « réenchante la réalité positive »[7] et donne à voir la merveille qui se trouve déjà dans notre environnement immédiat.

Le roman d'aventures du XIXe siècle semble donc le lieu privilégié d'une forme de réconciliation entre merveille et science, refusant le conflit dénoncé par les mouvements décadents et symbolistes en conjuguant le didactisme aux « voyages extraordinaires ». Comme l'explique Jean-Yves Tadié, la période est justement témoin de la prise d'autonomie du roman d'aventures :

> […] il faut attendre le XIXe siècle pour que le roman d'aventures reçoive à la fois l'autonomie reconnue – fût-elle méprisée et réservée aux enfants – d'un genre à part, et la survie : on lit, on réédite encore Cooper ou Dumas, Verne ou Stevenson. L'influence combinée du roman noir ou gothique, du génie

[1] SAND George, *Agendas, III : 1862-1866*, Paris, J. Touzot, 1992, p. 291.
[2] GOUNON Mélodie, *Le Voyage au centre de la Terre de Jules Verne, entre emprunt et plagiat du Voyage dans le cristal de George Sand*, mémoire de master, sous la direction de Laetitia Gonon, Université Grenoble Alpes, 2019.
[3] GRAVE Jaël, « Monts et merveilles chez quelques écrivains français : George Sand, Frison-Roche, Samivel », *op. cit.*, p. 240.
[4] *Ibid.*, p. 237.
[5] *Ibid.*, p. 241.
[6] *Ibid.*, p. 237.
[7] *Ibid.*

> historique de Walter Scott, des fascinants héros byroniens donne au genre, au moment où nous l'étudions, un élan nouveau.[1]

Assimilable également au « nouveau *romance* » que nous évoquions précédemment, le genre du roman d'aventures peut certes puiser dans l'imaginaire scientifique, mais aussi dans le répertoire mythologique et merveilleux, ce qui peut en faire un ancêtre potentiel de la fantasy d'expression française. Se développe en effet à cette époque une mode de la fiction atlantidienne, qui engendre une prolifération de textes hétéroclites « qui entretien[nent] la confusion entre science et imaginaire »[2]. Comme l'explique Lauric Guillaud :

> La fiction atlantidienne regroupe une large part du corpus relevant du thème populaire du « monde perdu » : romans publiés des années 1870 jusqu'à la Deuxième Guerre Mondiale, qui ont pour cadre un continent réputé disparu, l'Atlantide, Mu ou la Lémurie, ou qui décrivent des civilisations fabuleuses d'un passé prodigieux, l'éloignement dans l'espace faisant place à l'éloignement dans le temps. Parallèlement, des poèmes épiques, des ouvrages de pseudo-science, des révélations à caractère religieux ou philosophique, des cosmogonies et des bibles, des exposés théosophiques ou d'inspiration médiumnique ont été consacrés à l'atlantologie. La frontière se révèle floue entre le didactique et le romanesque, et l'on constate une contamination de la fiction avec la croyance ; ainsi la topographie est influencée par les diverses hypothèses relatives à l'emplacement du continent mythique (dans les Sargasses, en Amérique centrale, au fond des mers), aux théories fantastiques prônées par l'occultisme (Scott-Elliott) ou aux conjectures avancées par la pseudo-science (Bellamy).[3]

Ces romans atlantidiens se situent donc à la confluence de plusieurs tendances propres à la période : vulgarisation scientifique et didactisme, goût pour l'ésotérisme et développement du roman d'aventures. Si ce courant de fiction n'est pas propre à la France (et se développe notamment dans le monde anglophone), de nombreux romans français s'inscrivent dans cette vague placée « sous l'insolite égide de la science et de l'occultisme »[4]. Jules Verne est d'ailleurs l'un des précurseurs de cette vague de romans sur l'Atlantide qui trouve son apogée entre 1920 et 1930 : « à notre connaissance, le premier roman atlantidien anglo-saxon remonte à 1886, bien après les premières œuvres de Verne se référant peu ou prou au mythe platonicien »[5]. Jules Verne écrit en effet plusieurs fictions qui peuvent correspondre à cette étiquette, à commencer par les deux volumes des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*[6] (1866-1867) où le continent disparu n'est encore qu'une hypothèse. Le thème s'affirme ensuite plus nettement au

---

[1] TADIE Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 2013, p. 22.
[2] GUILLAUD L. (dir.), *Atlantides : les îles englouties*, Paris, les Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1995, p. VII.
[3] *Ibid.*, p. III-IV.
[4] *Ibid.*, p. VIII.
[5] *Ibid.*, p. XXIV.
[6] VERNE Jules, *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1867.

fil de de son œuvre, notamment dans *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), où le *Nautilus* explore les ruines sous-marines du continent englouti :

> En effet, le *Nautilus* rasait à dix mètres du sol seulement la plaine de l'Atlantide. Il filait comme un ballon emporté par le vent au-dessus des prairies terrestres ; mais il serait plus vrai de dire que nous étions dans ce salon comme dans le wagon d'un train express. Les premiers plans qui passaient devant nos yeux, c'étaient des rocs découpés fantastiquement, des forêts d'arbres passés du règne végétal au règne animal, et dont l'immobile silhouette grimaçait sous les flots. C'étaient aussi des masses pierreuses enfouies sous des tapis d'axidies et d'anémones, hérissées de longues hydrophytes verticales, puis des blocs de laves étrangement contournés qui attestaient toute la fureur des expansions plutoniennes.[1]

Traduit en anglais en 1873, le roman « conn[aît] un grand succès littéraire dans les pays anglo-saxons et introdui[t] le motif atlantidien dans le roman d'aventures »[2]. Mais après l'exploration enthousiaste des ruines de la cité disparue dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le mythe devient plus sombre dans l'œuvre vernienne, des survivants de *L'Île mystérieuse*[3] (1875) jusqu'au récit cataclysmique de « L'Eternel Adam »[4] (1910), nouvelle parue de manière posthume et souvent attribuée à son fils, Michel.

Les Atlantides verniennes sont ainsi les premières d'une longue série de récits qui déclinent le mythe, dans l'espace anglophone comme francophone. Lauric Guillaud distingue principalement deux sous-genres au sein de ces fictions : des romans « historiques » ou « méta-historiques », qui cherchent à reconstituer la société atlante avant et pendant le cataclysme, et des romans « contemporains », qui décrivent la redécouverte d'une Atlantide préservée par des aventuriers ou explorateurs modernes. Les romans « historiques », comme *La Fin d'Atlantis*[5] de Jean Carrère (1926) ou *La Fin d'Illa*[6] de José Moselli (1925) partagent, d'après Lauric Guillaud, un cadre commun avec la fantasy, puisque « par leurs emprunts à la mythologie ou à la légende, [ils] s'enracinent dans un 'monde de l'origine', exprimant la vision d'une histoire fabuleuse à jamais recommencée »[7]. *Les Atlantes, aventures des temps légendaires*[8] de Charles Lomon et Pierre-Barthélémy Gheusi (1904), s'inscrit plutôt dans cette catégorie des romans atlantidiens « historiques » et fait partie des romans identifiés comme « grands ancêtres » de la

---

[1] VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1870, p. 300.
[2] GUILLAUD Lauric (dir.), *Atlantides*, *op. cit.*, p. XXV.
[3] VERNE Jules, *L'Île mystérieuse*, Paris, Hetzel, 1875.
[4] VERNE Michel, « L'Éternel Adam », *Hier et demain*, Paris, Hetzel, 1910, p. 249-315.
[5] CARRERE Jean, *La Fin d'Atlantis ou Le grand soir*, Paris, Plon, 1926.
[6] MOSELLI José, *La Fin d'Illa*, Paris, Société parisienne d'édition, coll. « Sciences et voyages », 1925.
[7] GUILLAUD Lauric (dir.), *Atlantides*, *op. cit.*, p. XVII.
[8] LOMON Charles et GHEUSI Pierre-Barthélemy, *Les Atlantes : aventures des temps légendaires*, Paris, La Nouvelle revue, 1905.

fantasy française : s'il est mentionné dans l'encyclopédie *Rétrofictions*[1] (2018), l'œuvre ne connaît que peu de retentissement à l'époque et reste quasiment inconnue du public jusqu'aux rééditions récentes par ArchéoSF et Callidor[2] (voir III.2.a.). Il s'agit pourtant, pour Brian Stableford, du « premier grand roman de *fantasy* épique du XXe siècle, si ce n'est *le* tout premier »[3]. Les deux auteurs, dont les activités principales sont celles de dramaturges et de librettistes d'opéra, ont d'ailleurs travaillé sur une adaptation à la scène de *Trilby* de Charles Nodier, entretiennent des liens avec le mouvement décadent, grâce auquel ils se sont rencontrés, notamment via la société littéraire des Hydropathes (dont ont aussi été membres des auteurs cités précédemment, tels que Félicien Champsaur ou Jean Richepin). Brian Stableford déplore que le roman n'ait pas été connu de Lin Carter, éditeur de la collection américaine « Ballantine Adult Fantasy Series », fondatrice dans la constitution du genre, car il constitue, selon lui, une véritable étape dans l'histoire de la fantasy :

> Ce roman se situe entre les sagas héroïques grandement stylisées de William Morris, James Branch Cabell, Lord Dunsany ou Eric Rücker Eddison, et le sous-genre de la « *sword and sorcery* » issu des *pulps* américains et dont les canons ont été établis par Robert E. Howard – en particulier avec la série consacrée à Conan –, avant d'être développés et perfectionnés par des écrivains comme C.L. Moore, Fritz Leiber, Clark Ashton Smith et Jack Vance. Ce fossé comporte cependant bel et bien un pont, quoique ténu, grâce à l'influence de Lord Dunsany sur les auteurs des *pulps*. Néanmoins, l'histoire de Carter n'inclut aucun texte intermédiaire substantiel. *Les Atlantes* peut manifestement prétendre à ce rôle, étant une histoire d'aventure flamboyante mêlant épées, sorcellerie et barbares héroïques d'une façon spectaculaire, sans la stylisation élaborée et quasi-archaïque imaginée par les premiers auteurs que Carter avait regroupés.[4]

Le roman présente indéniablement, en effet, des éléments-phares de la future fantasy des *pulps*, un héros à la grande force physique (Argall), une magicienne qui incarne la figure stéréotypique de la femme fatale (Yerra), des bêtes fabuleuses à combattre, ou encore une épée légendaire. Le fil rouge du récit est cependant une lutte manichéenne entre ténèbres et lumière (ici, les anciens dieux de lumière contre les nouvelles idoles de l'Or et du Fer, qui exigent notamment des sacrifices humains), plus typique quant à elle de la fantasy épique que de la *sword and sorcery*. Certains éléments rappellent enfin la catégorie du roman ésotérique que nous avons définie plus haut (I.3.c.), notamment la dualité entre deux figures féminines, l'une pure et

---

[1] COSTES Guy, ALTAIRAC Joseph, ÉTHUIN Philippe et MURA Philippe, *Rétrofictions : encyclopédie de la conjecture romanesque rationnelle francophone, de Rabelais à Barjavel, 1532-1951*, Paris, Encrage, 2018.
[2] Une version ultérieure du manuscrit, corrigée par Gheusi, a en effet été rééditée sous le titre *Soroé, reine des Atlantes* par les éditions Callidor en 2020.
[3] STABLEFORD Brian, « Postface », trad. Thierry Fraysse, in GHEUSI Pierre-Barthélemy et LOMON Charles, *Soroé, reine des Atlantes*, Paris, Callidor, coll. « L'âge d'or de la fantasy », 2020, p. 361.
[4] *Ibid.*, p. 366.

virginale, incarnée par la jeune prêtresse Soroé, et l'autre, sensuelle et vénéneuse, personnifiée par la magicienne Yerra. Le prologue de l'édition de 1905 du roman, quelque peu surprenant et déconnecté de la suite du récit, met en scène une expédition de scientifiques pris dans une tempête, qui échouent par mégarde dans un fjord mystérieux et y découvrent d'intrigantes inscriptions runiques. Après plusieurs jours de fouilles, ils y découvrent un coffre scellé dans lequel se trouve un ouvrage : le récit d'Argall et de son épopée atlante.

Ce prologue, malgré sa disparition dans la correction opérée par Gheusi en 1941, rattache également le texte à la tendance des romans atlantidiens « contemporains », qui se penchent sur l'exhumation du continent englouti par des explorateurs, aventuriers et scientifiques, on peut notamment citer *Le Formidable secret du Pôle*[1] de Jean Ray (1936), qui réactualise le mythe de Thulé, ou encore *Atlantis*[2] d'André Laurie (1897), collaborateur de Verne, qui dépeint une cité sub-aquatique d'inspiration celtique, *Le Réveil d'Atlantide*[3] de Paul Féval et Magog (1923) et *Le Soleil enseveli*[4] de Noëlle Roger (1928). Parmi tous ces romans de réémergence ou de redécouverte du continent disparu, un seul connaît un véritable succès de librairie, mais sans être assimilé à un genre particulier au moment de sa publication : il s'agit de *L'Atlantide*[5] de Pierre Benoît (1919), véritable best-seller de son époque, qui remporte le prix de l'Académie française en 1920. L'intrigue se situe dans l'Algérie coloniale et met en scène deux officiers français, Morhange et Saint-Avit, qui se retrouvent capturés en pleine expédition dans le Hoggar. Ils découvrent alors un palais merveilleux au cœur d'une oasis, où se sont réfugiés les derniers survivants de la civilisation atlante, et notamment leur reine Antinéa, une nouvelle incarnation de la femme fatale. Le roman de navigation devient ici une traversée du désert où le sable a remplacé les eaux, puisque comme l'explique le personnage du professeur Le Mesge, l'actuel Sahara était autrefois une mer au milieu de laquelle le massif du Hoggar constituait une île. Pierre Benoit s'appuie ici sur une thèse du géographe Etienne-Félix Berlioux publiée en 1883[6], dans le prolongement de la tradition vernienne qui mêle aventure et didactique.

---

[1] Le roman paraît tout d'abord dans le numéro 112 de la revue *Presto Film* en novembre 1936, sous le pseudonyme de John Flanders. Il est ensuite réédité sous le véritable nom de l'auteur dans le recueil *Le Carrousel des maléfices*, Paris, Gérard et Cie., coll. « Bibliothèque Marabout », 1964.
[2] LAURIE André, *Atlantis*, Paris, J. Hetzel et Cie, coll. « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1897.
[3] FEVAL Paul et MAGOG H. J., *Le Réveil d'Atlantide*, Paris, Ferenczi, 1923.
[4] ROGER Noëlle, *Le Soleil enseveli*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Collection Nouvelle », 1928.
[5] BENOIT Pierre, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1919.
[6] BERLIOUX Etienne-Félix, *Les Atlantes, histoire de l'Atlantis et de l'Atlas primitif, ou Introduction à l'histoire de l'Europe*, Paris, Ernest Leroux, 1883.

Le roman rencontre un succès considérable jusqu'à là la fin de la seconde guerre mondiale et connaît pléthore d'adaptations, comme le relèvent Gabrielle Hardy-Engelson et Francis Vanoye :

> Nous avons répertorié plus d'une douzaine d'adaptations et variations cinématographiques inspirées de ce roman : des fictions aux satires, des reconstitutions historiques aux documentaires, sans compter ses emplois publicitaires. […] Dans l'ensemble, ces productions sont des œuvres mineures du point de vue de la critique littéraire et cinématographique actuelle. Pourtant, le roman et les deux premières adaptations cinématographiques ont eu un succès phénoménal.[1]

Chantal Foucrier attribue cette « fortune littéraire »[2] non seulement à la notoriété de l'auteur, mais surtout à l'adéquation entre la figure d'Antinéa et l'idéal féminin des années 1920 :

> […] enfin la vogue d'un type féminin fort prisé des « Années Folles » – la femme fatale – dont Antinéa est une brillante illustration. Ce dernier trait fonde en particulier l'intérêt historique du texte. L'émancipation des femmes, la libération des mœurs, les audaces sexuelles étant, en 1919, à l'ordre du jour, le personnage créé par Benoit pouvait répondre aux attentes du public d'après-guerre.[3]

La dualité entre la vierge et la séductrice, observée dans les textes de la fin du XIXe siècle sous influence symboliste, est ainsi éclipsée dès l'entre-deux-guerres par la figure unique de la femme fatale. C'est d'ailleurs justement à propos de ce personnage qu'éclate une polémique peu après la parution de *L'Atlantide* : Henry Rider Haggard, auteur britannique principalement connu pour ses romans d'aventure exotiques et considéré comme un important précurseur de la fantasy et de la science-fiction anglophone, accuse en effet Pierre Benoit d'avoir plagié son roman *She*[4], paru en 1887 dans son édition originale. Les deux textes ont en effet des caractéristiques communes, notamment le cadre colonial et le personnage féminin, nommée Ayesha chez Rider Haggard, qui partage avec Antinéa l'alliance de beauté, de pouvoir et d'immortalité. Pierre Benoit se défend dans un article intitulé « Comment j'ai écrit *L'Atlantide* », qui paraît dans *L'Echo de Paris* le 2 février 1920, en affirmant notamment qu'il ne pouvait avoir connaissance du roman de Rider Haggard, puisque celui-ci n'était pas encore traduit en français au moment de l'écriture de *L'Atlantide* et qu'il ne maîtrise pas la langue anglaise. L'affaire connaît un retentissement certain, et Pierre Benoit est soutenu dans la presse

---

[1] HARDY-ENGELSON Gabrielle et VANOYE Francis, « Introduction : l'Atlantide, un mythe permanent », in Gabrielle HARDY-ENGELSON, Francis VANOYE et Youssef el FTOUH (dir.), *Les Atlantides*, Université Paris X - Nanterre, Littérales n°18, 1996, p. 6.
[2] FOUCRIER Chantal, « L'Atlantide au féminin : entre Eros et Thanatos », in Gabrielle HARDY-ENGELSON, Francis VANOYE et Youssef el FTOUH (dir.), *Les Atlantides*, Université Paris X - Nanterre, Littérales n°18, 1996, p. 63.
[3] *Ibid.*
[4] HAGGARD Henry Rider, *Elle*, trad. Jacques Hillemarcher, Paris, Georges Crès, 1920.

par d'autres écrivains français tels que Léon Daudet ou encore Valery Larbaud. Si cette polémique peut évoquer une réception précoce de quelques textes précurseurs de la fantasy anglophone dans l'espace français, elle montre surtout le développement d'une esthétique commune du roman d'aventures, gouvernée par des invariants et des archétypes communs. Comme l'écrit notamment Valery Larbaud en mai 1920 :

> C'est à une coïncidence fortuite qu'est due la ressemblance indéniable qui existe entre le sujet du roman de Sir Rider Haggard et le sujet de *L'Atlantide* […], tout cela vient du domaine commun, sort du magasin d'accessoires, du genre Roman d'Aventures […]. C'est aussi l'Eldorado, l'Utopie, c'est même l'Atlantide ![1]

La catégorie des romans atlantidiens dits « contemporains » rejoint en effet la thématique des *lost races*, soit des récits de redécouverte de civilisations mythiques disparues, particulièrement prolifique dans les *pulps* américains. Lauric Guillaud remarque d'ailleurs la transformation des fictions atlantidiennes et de leur « romantisme 'archéologique' »[2] après l'apparition des *pulps* : « L'irruption de l'*heroic fantasy*, dans les années 30, donne libre cours au mythe : l'Atlantide, la Lémurie ou Mu sont vidés de leur contenu 'archéologique' ; ce ne sont qu'espaces fabuleux qui doivent plus au poète qu'au géographe »[3]. C'est ici le goût pour l'aventure qui domine, et bien que les auteurs français ne soient pas aussi prolifiques que leurs homologues américains, Jean-Luc Rivera note qu'il existe néanmoins, entre les années 1880 et 1930, tout un corpus de romans d'aventures très proches de l'univers des *pulps*, qui paraissent souvent dans des collections de littérature populaire, et notamment chez Tallandier ou chez Ferenczi – d'ailleurs éditeur d'autres précurseurs précédemment cités, comme *La Princesse émeraude*[4] de Champsaur. En effet,

> […] le lecteur attentif, qui a le courage de s'attaquer à l'énorme masse des publications populaires portant le plus souvent les mentions « voyages » ou « aventures » (collections comme « La Bibliothèque des grandes aventures », « Voyages lointains, aventures étranges » ou « Grandes aventures, voyages excentriques », chez Tallandier ou « Le petit roman d'aventures » ou encore « Voyages et aventures » chez Ferenczi), trouvera, dans les années 1920-1940, des histoires ressemblant fortement, dans certaines de leurs thématiques, à celles des récits américains. Des auteurs, sans connaissance directe de ce qui s'écrit aux Etats-Unis, utilisent la survivance de civilisation et/ou de races disparues, la découverte d'animaux monstrueux, pour bâtir des récits se déroulant dans des parties inexplorées de nos colonies ou de contrées aussi lointaines qu'exotiques, qui sont de purs romans de fantasy si l'on accepte les transpositions de localisation et de personnages. Il s'agit fréquemment d'un ou

[1] LARBAUD Valery, « A propos de *She* et de *L'Atlantide* », *Nouvelle Revue française*, XIX, n° 80, 1 mai 1920, p. 751.
[2] GUILLAUD L. (dir.), *Atlantides*, *op. cit.*, p. IX.
[3] *Ibid.*, p. XV.
[4] CHAMPSAUR Félicien, *La Princesse émeraude*, *op. cit.*

> deux romans dans une production abondante et classique. Des auteurs comme Jean D'Agraives (*La Cité des sables*, 1923), Charles Derennes (*Les Conquérants d'idoles et autres aventures,* 1919) ou Henri Bernay (*Le Scolopendre*, 1927) en sont de bons exemples. Il en va de même dans les innombrables petits romans sortis chez Ferenczi où, à côté d'une véritable production de science-fiction par des auteurs comme Maurice Limat ou Max-André Dazergues, d'autres, comme Paul Tossel (*L'Île des hommes-gorilles*, 1938 ; *L'Empire du démon blanc*, 1939) ou André-Michel (*Les Hommes blancs du désert*, 1936), parsèmeront leur œuvre de quelques romans de quasi-fantasy.[1]

Si tout ce corpus hétéroclite de romans qui naviguent entre science, ésotérisme et aventure peut être envisagé comme le terreau originel d'une fantasy d'expression française, il convient cependant de remettre en perspective son influence dans l'histoire du genre. En effet, le phénomène est similaire à celui que décrit Simon Bréan pour la science-fiction, dont on a dit un mot plus haut : on a vu que l'influence du roman d'imagination scientifique français ne s'exerce pas directement sur la production anglophone, et la science-fiction revient ensuite en France comme un genre importé des États-Unis :

> Ainsi, lorsque la *science fiction* est importée en France après la Seconde Guerre mondiale, des textes y ont déjà été écrits suivant le régime ontologique spéculatif, mais sans être identifiés en tant que tels. La science-fiction, en tant que genre déjà constitué, tire sa cohérence d'un corpus établi aux Etats-Unis.[2]

Mais l'influence de Jules Verne est cependant bien perceptible dans les *pulps*, et d'après Lauric Guillaud, c'est dans *Vingt mille lieues sous les mers* que se trouve l'origine de la thématique des *lost races*. Jean-Marc Gouanvic nuance la portée de cette influence vernienne sur le continent américain et souligne plutôt un échange culturel fertile entre les domaines anglophones et francophones, notamment via la figure d'Hugo Gernsback, le premier à identifier et nommer la science-fiction :

> Hugo Gernsback est un Luxembourgeois immigré aux Etats-Unis en 1904 à l'âge de 19 ans. Quant aux modèles d'*Amazing Stories*, ce sont, on l'a vu, Jules Verne, H.G. Wells, Edgar Poe. Or, l'un des grands modèles de Verne est Poe : Verne a consacré un article à ce dernier et son *Sphinx des glaces* est une suite des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe. Si derrière Verne il y a Poe, c'est un Poe revisité par Baudelaire et si le roman scientifique vernien lui-même est réinterprété selon les intérêts de la société américaine, l'agent de cette réinterprétation est un émigrant luxembourgeois éduqué en Europe. On voit combien il serait réducteur de faire de la science-fiction une simple interprétation, transformation et réappropriation américaine du modèle vernien.[3]

---

[1] RIVERA Jean-Luc, « Science-fiction », in BESSON Anne (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 350-351.
[2] BREAN Simon, *La science-fiction en France*, *op. cit.*, p. 32.
[3] GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois presses université, coll. « Traductologie », 1999, p. 31.

La fantasy est également perçue comme un genre d'origine anglophone au moment de son arrivée en France (voir II.1.a.), sans que le lien ne soit toujours établi avec ces romans précurseurs qui émaillent la fin du XIXe et le début du XXe siècle – d'autant que ces textes, à l'exception du merveilleux-scientifique théorisé par Maurice Renard, mais qui ne connaît que peu de postérité, n'ont pas été rassemblés sous une étiquette commune qui permettrait de les identifier comme genre. Si les réseaux d'influence sont difficiles à retracer, il est cependant indéniable que des tendances communes se dessinent entre les romans populaires français et américains sur la période, les deux puisant dans un imaginaire commun cette hybridation entre merveille, science, exploration et aventure.

Bilan du chapitre I

Le merveilleux français connaît ainsi une période de mutations profondes au tournant du siècle. Si le matériau des contes reste omniprésent sur la période, il subit une série de reprises et de détournements qui en transforment radicalement la nature. Tandis que les décadents le parodient et le privent de son innocence, les arts de la scène s'en emparent soit dans les féeries à grand spectacle qui « scientifisent » la magie via la technicité du trucage soit dans le drame symboliste d'avant-garde et sa quête de spiritualité. Bien que ces différents corpus témoignent de la permanence des contes de fées dans l'imaginaire fin-de-siècle, ils révèlent aussi une certaine immobilité : puisque ce sont les contes traditionnels, et notamment perraltiens, qui s'imposent comme source principale (et presque exclusive) du merveilleux, celui-ci paraît condamné au surplace une fois les ressources de la parodie ou de l'actualisation épuisées.

Bien que l'alliance du merveilleux et du roman ait pu paraître incompatible, ce sont pourtant les résultats de cette union qui s'avèrent les plus inventifs sur la période. Le roman ésotérique, qui reflète la passion du XIXe siècle pour les sciences occultes et les manifestations surnaturelles, oscille entre un pôle plus spirituel, proche des préoccupations des symbolistes et de leur critique du matérialisme, et le genre naissant du roman d'enquête. Le merveilleux-scientifique et le roman d'aventures puisent quant à eux dans les nouveaux savoirs scientifiques et dans l'intérêt de l'époque pour l'archéologie afin de faire émerger une littérature plus en phase avec les préoccupations modernes. Ces textes sont cependant dévalorisés par leur assimilation à la catégorie du romanesque, perçue comme peu sérieuse et absorbée par la « littérature industrielle » destinée au grand public. Le paysage littéraire français présente donc une configuration assez différente du monde anglophone qui voit l'apparition de la fantasy de Morris à la même période. Alors que le Royaume-Uni expérimente la revalorisation romantique du merveilleux médiéval et du roman de chevalerie, qui va de pair avec une critique de la société industrielle, la France présente un rapport plus conflictuel avec cette dénonciation de la modernité, sous-tendu par des questions politiques. Si une partie des auteurs et autrices françaises critiquent également le progrès technique et le positivisme, les idéaux républicains entrent néanmoins en conflit avec la tentation nostalgique. Bien que la modernité de la Révolution Industrielle soit régulièrement perçue comme menaçante, elle porte aussi l'espoir d'avancées sociales désirables. Le goût médiévaliste est ainsi d'assez courte durée et se transfère principalement dans le roman historique, hugolien ou dumasien, qui laisse une large

part aux descriptions « réalistes » des époques passées et qui permet ainsi aux auteurs de « projet[er] […] sur le Moyen Âge leur lecture idéologique et politique du temps présent »[1].

Cette configuration littéraire et politique n'apparaît ainsi que peu favorable à l'essor d'une fantasy d'expression française, ou même à l'implantation de la fantasy anglo-saxonne, qui court le risque, dès son arrivée, d'être perçue comme naïve, à l'instar du merveilleux des contes que les auteurs fin-de-siècle se sont employés à détourner (mais que de trop multiples reprises ont pu finir par « épuiser »), ou excessivement conservatrice sur le plan idéologique. Car bien que le Moyen Âge fantasmé de Morris soit une utopie socialiste, les romans de cet auteur sont restés inconnus pour le public français jusqu'aux années 2010, où ils sont enfin traduits et publiés par les éditions Aux Forges de Vulcain (voir III.2.a.). La fantasy fait son arrivée dans l'espace français de manière éclatée au fil du XXe siècle, et apparaît d'emblée comme un objet résolument « étranger », sans liens avec tout le corpus de merveilleux français dont nous avons tenté de retracer les contours.

[1] DURAND-LE-GUERN Isabelle, « Moyen Âge et roman historique », *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 105-138. En ligne : [http://books.openedition.org/pur/29627], consulté le 3 octobre 2022.

Chapitre II : Des premières incursions à la conquête progressive d'un territoire (1940-1990)

Les traces de réception des premiers titres de fantasy anglophone traduits dénotent une véritable difficulté à appréhender ces œuvres dans l'espace littéraire français. La critique ne peut en effet se saisir pleinement d'un genre qui n'est lui-même pas encore identifié comme tel dans sa propre aire culturelle : les premiers auteurs de fantasy anglophone traduits en français (Dunsany, Peake et Lovecraft) sont en effet les précurseurs d'un genre qui ne sera nommé et caractérisé qu'après leur décès – notamment par Lin Carter dans la collection « Adult Fantasy » de Ballantine, comme nous l'avons expliqué en introduction. Dépourvue de la « généricité auctoriale »[1] définie par Jean-Marie Schaeffer, qui découle de la conscience de l'auteur de s'inscrire dans un ensemble de textes partageant des éléments communs, cette proto-fantasy ne peut espérer trouver qu'une « généricité lectoriale »[2] dans sa réception. Cette dernière repose cependant sur un principe « analogique »[3] (et nécessairement anachronique, comme l'explique Matthieu Letourneux[4]) qui ne peut que difficilement s'opérer en France, où ces premières traductions sont tantôt absorbées par la littérature générale, tantôt incorporées à la science-fiction, touchant des publics et des critiques différents. En dépit de cet éparpillement éditorial, quelques rapprochements intuitifs, sur lesquels nous allons nous concentrer dans notre premier point, ont réussi à ébaucher les contours d'une réception précoce.

L'identification de la fantasy comme un genre à part entière s'accomplit prioritairement par son rejet *hors* de la science-fiction par la critique endogène dans les années 1970 et 1980, comme nous le verrons dans la deuxième section de ce chapitre. C'est ainsi par son exclusion d'une littérature déjà marginalisée en France que le genre trouve ses premiers éléments définitoires – qui s'appuient au reste sur la faible part du corpus traduit dans ces années, qui appartient presque exclusivement à la *sword and sorcery* américaine. Les métadiscours qui émergent à cette époque, et qui héritent eux-mêmes de *doxas* antérieures, marquent la réception

[1] SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 147.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 173.
[4] LETOURNEUX Matthieu, « Le Genre comme pratique historique », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, nº 14, 6 juillet 2016. En ligne : [https://journals.openedition.org/belphegor/732], consulté le 3 octobre 2022.

du genre de manière pérenne, et continuent d'être recyclés et réactualisés à l'époque contemporaine (cf. III.2.d.).

Cette réception éclatée s'accompagne, tout au long de la période, d'une production ininterrompue d'œuvres merveilleuses en langue française, qui tissent des liens plus ou moins distendus avec la fantasy, parfois de manière tout à fait fortuite. Ces textes sont souvent non-étiquetés, ou rattachés de manière inexacte à la science-fiction ou au fantastique, genres mieux connus du public français contemporain de leur écriture. Nous nous intéresserons à ces textes, souvent oubliés, en tentant d'effectuer des rapprochements pertinents avec l'ensemble du corpus de la fantasy anglophone d'une manière certes analogique et anachronique, mais en tâchant d'« abandon[ner] les hiérarchies qui fondent le discours littéraire »[1]. Si une telle étude doit, comme l'explique Matthieu Letourneux, « s'interdire de privilégier les auteurs canoniques, les grandes œuvres, *les auteurs qui restent* »[2], préférant « manipuler l'ensemble du corpus de textes participant du genre sans se préoccuper de la légitimité des œuvres »[3], nous avons toutefois gardé à l'esprit que c'est justement l'écart entre cette production française et les auteurs « prototypiques »[4] du genre traduits à l'époque qui ont jusque-là empêché son identification à la fantasy.

1. Les premiers pas de la « fantaisie » en France : une réception éparpillée (jusqu'au milieu des années 1970)

La fantasy anglophone arrive en France de manière éclatée, se dispersant en littérature générale comme en science-fiction, sans permettre au lectorat de l'identifier comme un genre – d'ailleurs lui-même en pleine construction. Cet éparpillement éditorial complexifie en effet l'élaboration de liens entre des œuvres pourtant proches, mais dont les analogies ne se dessinent qu'à la lumière d'une réception plus tardive. Il est cependant arrivé à plusieurs reprises que des comparaisons soient esquissées entre les textes et que dans le tâtonnement critique de cette période jaillisse une première « généricité lectoriale »[5]. Ces intuitions sont néanmoins surtout fréquentes chez des lecteurs qui se passent de traductions et découvrent les œuvres directement en langue originale – comme Louis Bouyer et surtout Jacques Bergier, dont le travail critique

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 147.

et éditorial s'est avéré essentiel. Cette réception précoce hérite, nous le verrons, de la *doxa* climatique que nous avons déjà évoquée dans notre premier chapitre, et qui envisage les éléments merveilleux et la féerie comme des curiosités incompatibles avec une culture française qui revendique l'héritage du classicisme et des Lumières.

a. « L'esprit latin » : réceptions croisées de Lord Dunsany et de Mervyn Peake

La théorie des climats et la perception française du *romance*, que nous avons commentée plus haut (voir I.3.a.), façonnent la réception des premiers auteurs de fantasy anglophone au début du XXe siècle. Si l'œuvre fictionnelle de Morris, non traduite à cette époque, ne semble pas avoir été connue en France, Lord Dunsany (1878-1957) et Mervyn Peake (1911-1968) sont quant à deux traduits en français, et leurs réceptions se recoupent de manière significative – bien que celle de Dunsany soit nettement antérieure. Ce dernier est en effet traduit en français dès les années 1920, bien que son œuvre reste assez confidentielle, comme l'explique Marie Perrier :

> Une rapide rétrospective éditoriale nous apprend que, si dès les années 1920, Dunsany apparaît en France, sa diffusion reste limitée *: Le Livre des Merveilles*[1] est publié en 1924 dans une traduction de Marie Amouroux, et un conte isolé dans *La Revue de Genève* (1923)[2], mais c'est surtout son théâtre qui nous parvient, traduit par Maurice Bourgeois dans *La Revue Européenne* entre 1923 et 1930. Un certain nombre de nouvelles sont également traduites à la même époque par Julien Green, écrivain américain de langue française alors âgé d'une vingtaine d'années et plus tard élu à l'Académie Française, mais aucune maison d'édition ne se montre intéressée ; Dunsany tombe rapidement dans un étrange oubli et ne s'exporte guère en France.[3]

La première trace de réception française de l'œuvre de Dunsany que nous avons retrouvée date de 1933 : il s'agit d'un article de *La Revue des deux mondes*, jusqu'ici non repéré par la critique, rédigé par Louis Paul-Dubois et intitulé « Un conteur irlandais : Lord Dunsany, le maître du merveilleux »[4]. Louis-Paul Dubois, collaborateur régulier de *La Revue des deux mondes*, a déjà consacré à cette époque plusieurs travaux à l'Irlande et à sa littérature : un premier ouvrage, *L'Irlande contemporaine et la question irlandaise*[5] en 1906, d'ailleurs traduit

---

[1] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Le Livre des merveilles*, trad. Marie Amouroux, Paris, E. Figuière, 1924.
[2] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « L'Elfe », *La Revue de Genève*, trad. Guillaume Lerolle, n° 36, juin 1923, p. 673-686.
[3] PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s)*, thèse de doctorat, sous la direction de Ronald Jenn et Gaïd Girard, Université de Lille – Nord de France, 2019, p. 23.
[4] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, « Un conteur irlandais : Lord Dunsany, le maître du merveilleux », *Revue des deux mondes*, vol. 16, n° 4, 15 août 1933, p. 893-919.
[5] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, *L'Irlande contemporaine et la question irlandaise*, Paris, Perrin, 1906.

en anglais deux ans plus tard[1], puis *Le Drame irlandais et l'Irlande nouvelle*[2] en 1927. Il dédie également un article à l'œuvre de William Butler Yeats[3], toujours dans *La Revue des deux mondes,* en 1929. C'est donc en tant que spécialiste de littérature irlandaise qu'il s'exprime en 1933, cherchant à faire connaître un auteur qui reste probablement très peu lu en France : l'article est ainsi riche d'éléments biographiques et de commentaires élogieux. Il considère Dunsany comme le précurseur d'une littérature d'évasion particulièrement en vogue depuis le choc de la Première Guerre mondiale, laquelle serait à l'origine d'un sentiment de désenchantement chez la plus jeune génération. Il inscrit, à juste titre, l'œuvre de l'auteur irlandais dans la tradition du *romance*, qu'il explique en ces termes :

> Toujours est-il qu'il [Lord Dunsany] a su rénover avec autant d'originalité que de magnificence cet art difficile et délicat, où une fausse note suffit à rompre le charme, un choc à briser l'illusion, qu'on appelle en anglais *romance*, c'est-à-dire la libre fiction en prose qui, s'affranchissant de plus en plus du réel, s'élève par les degrés divers de la fantaisie, de l'humour, du mystérieux ou du merveilleux jusqu'au rêve pur et à la grande poésie.[4]

Le terme de « fantaisie », qui n'est pas utilisé, ici, de manière à définir un genre, nous interpelle dans la mesure où il sert à Louis Paul-Dubois à désigner une forme d'imagination débridée. Ce terme revient d'ailleurs plus loin dans l'article, pour être nuancé et dissocié de la « légèreté » qui caractérise souvent ce terme en français :

> Du bizarre au mystérieux, du plaisant au sinistre, il [Lord Dunsany] a tous les modes et tous les tons de la libre fantaisie. Mais cette fantaisie, souvent légère en apparence, n'est pas d'ordinaire un simple divertissement ; sous des formes imprévues et singulières, elle se charge de sens symbolique selon les tendances profondes de l'auteur. Que ce soit dans les jeux de l'humour, les secrets de la magie ou les illusions de la chimère, on retrouve constamment un de ses thèmes de prédilection qui fait le fond des récits et leur lien : la prééminence du rêve et sa toute-puissance. [5]

Cette nuance apportée au terme de « fantaisie » nous semble ici particulièrement intéressante : comme l'écrit Anne Besson, le terme de « fantaisie », bien qu'utilisé dans les premiers travaux de Monique Chassagnol pour désigner le genre, ne s'est pas imposé en France notamment en raison de la connotation « peu sérieuse », « légère », qui lui est immédiatement associée[6]. Paul-Dubois prend soin, ici, de préciser son emploi du terme afin de l'éloigner de la notion de

---

[1] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, *Contemporary Ireland*, Dublin, Maunsel & Company, 1908.
[2] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, *Le Drame irlandais et l'Irlande nouvelle*, Paris, Perrin, 1927.
[3] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, « M. Yeats et le mouvement poétique en Irlande », *Revue des deux mondes*, vol. 53, nº 3, 1 octobre 1929, p. 558-582.
[4] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, « Un conteur irlandais », *op. cit.*, p. 893.
[5] *Ibid.*, p. 905.
[6] BESSON Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 16-17.

« divertissement » et d'attribuer plus de profondeur à l'œuvre de Dunsany, dont il propose une lecture indubitablement « sérieuse ».

La défense d'une littérature tournée vers l'imagination et le rêve est en effet au centre de l'article : des comparaisons entre Dunsany et les symbolistes, français ou anglais, viennent émailler l'ensemble du texte. Apparaissent ainsi les noms de Baudelaire, de Villiers de l'Isle-Adam, de William Blake ou encore de Maeterlinck. Poe et Hoffmann sont également cités, mais pour être écartés rapidement : Paul-Dubois sépare Dunsany de l'imaginaire spectral et morbide des récits fantastiques et le considère plus proche du *Wonderland* de Lewis Carroll, ou du merveilleux shakespearien. De nombreux points de l'article suggèrent ainsi une compréhension intuitive du genre émergeant : outre la distinction fondamentale entre fantastique et merveilleux, Paul-Dubois insiste sur la théogonie, la création de mythes et de cités imaginaires dans *Les Dieux de Pegāna*[1], ou encore sur le rejet d'une modernité privée d'imagination (anticipant, sans le savoir, « Du conte de fées »[2] de Tolkien). Paul-Dubois défend particulièrement l'importance d'une littérature merveilleuse trop souvent considérée, en France, comme entachée de fausseté et d'illusion :

> Tel qu'il le conçoit, le merveilleux, – non pas celui que les dictionnaires définissent sans ambages comme un genre faux, mais « cette fantaisie ailée, enchantée, qui erre avec Pégase par tout le monde », – c'est la chose la plus vraie de la vie : c'est la réalité, vue par un poète. Et le poète y trouve la meilleure défense qui soit contre la vulgarité de la vie actuelle, sa brutalité, sa dévotion à l'argent, ses préjugés et ses impostures. Aux mensonges du monde, il oppose ses songes.[3]

Son interprétation de *La Fille du roi des Elfes*[4] entre également dans cette perspective, puisqu'il comprend l'œuvre comme le récit d'une lutte intérieure entre rêve et raison – combat gagné par le rêve, puisque le dernier chapitre relate l'absorption du pays des hommes par le royaume des Elfes. L'inspiration symboliste de cette lecture est nettement perceptible : ce qui intéresse Paul-Dubois, au-delà de la création de mondes secondaires et de mythes, c'est le rattachement possible de Dunsany à la pensée anti-matérialiste des symbolistes, et à l'illusionnisme, une doctrine que Villiers de L'Isle-Adam a construit à partir de sa lecture de Hegel. Comme l'explique Alan Raitt[5], Villiers de L'Isle-Adam tire en effet de la philosophie hégélienne une

---

[1] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Les Dieux de Pegāna*, trad. Laurent Calluaud, Rennes, Terre de brume, coll. « Terres fantastiques », 2002.
[2] TOLKIEN J. R. R., « Du conte de fées », *Faërie et autres textes*, trad. Francis Ledoux, Paris, Pocket, 2009, p. 51-153.
[3] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, « Un conteur irlandais », *op. cit.*, p. 900.
[4] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *La Fille du Roi des Elfes*, Paris, Denoël, 1975.
[5] RAITT Alan William, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, *op. cit.*

pensée personnelle, qui postule l'irréalité du monde matériel, mais la toute-puissance de l'esprit humain : ainsi, puisque les perceptions sensorielles sont faussées et que seules les pensées sont réelles, chaque être est libre de créer sa vérité propre et son monde intérieur – son illusion. Cette théorie, que Villiers de L'Isle-Adam comptait présenter dans un traité jamais écrit – mais évoqué dans une préface des *Nouveaux contes cruels*[1] en 1888 – apparaît déjà, pour Alan Raitt, dans *L'Ève future*[2] : si toute réalité ne peut être que subjective, et que connaître le monde intérieur d'autrui est impossible, créer de toutes pièces l'objet de son amour est la seule manière d'expérimenter ce sentiment. C'est également l'illusionnisme qui donne sens à la fin d'*Axël*[3] : les deux amants peuvent créer leur amour idéal par l'exercice de la pensée et du rêve, mais pour le préserver, ils doivent mourir avant que le contact avec le réel n'ait anéanti l'illusion. Cette pensée n'a qu'un rapport éloigné avec l'idéalisme hégélien dont Villiers pourtant se réclamait : par un « malentendu »[4] encouragé par Mallarmé, les symbolistes ont fait de Villiers « un hégélien très averti »[5], alors même que celui-ci en effectuait une lecture très personnelle, et mêlée d'occultisme. C'est pourtant « cette doctrine [qui], sous des formes diverses, se retrouve dans les œuvres de Mallarmé, de Gourmont, de Dujardin, de Mauclair, de Wyzewa, de Mikhaël ou de Vielé-Griffin, pour ne citer que ceux-là »[6].

La réception de Dunsany par Paul-Dubois est elle aussi nettement influencée par cette théorie illusionniste, qu'il connaît probablement via ses recherches sur la littérature irlandaise, et notamment sur Yeats : le poète et dramaturge irlandais assiste en effet à la représentation d'*Axël* à La Gaîté en 1894[7], et considère la pièce comme un de ses ouvrages de chevet[8] – il en propose d'ailleurs une forme de réécriture[9] dans *The Shadowy Waters*[10]. Paul-Dubois applique très nettement la doctrine illusionniste à Dunsany, comme le montre cette digression sur l'importance de l'imagination pour élever l'esprit humain :

> Mais l'illusion porte en soi son remède. Elle est poison et contre-poison ; défaite, ou, à notre choix, victoire. La réalité n'étant qu'une apparence, l'illusion sera, si nous voulons, la réalité. Elle ouvrira la porte au prisonnier,

---

[1] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Nouveaux contes cruels*, Paris, La Librairie illustrée, 1888.
[2] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Ève future*, *op. cit.*
[3] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Axël*, *op. cit.*
[4] RAITT A. W., « Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme des Symbolistes », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 12, nº 1, 1960, p. 176.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 175.
[7] LOSCO-LENA Mireille, « L'événement d'*Axël* à la Gaîté, Paris, 1894 », *op. cit.*
[8] PARKS Lloyd, « The influence of Villiers de L'Isle-Adam on W.B. Yeats », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 6, nº 3/4, 1978, p. 258-276.
[9] GENET Jacqueline, « Yeats et la France », in Stephen ROMER (dir.), *Traductions, passages : le domaine anglais*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT », 2017, p. 93-112.
[10] YEATS William Butler, *The Shadowy Waters*, New York, Dodd, Mead and C°, 1901.

> elle lui fournira une revanche contre la vie, contre le nihilisme et la désespérance. Universelle, toute-puissante et nécessaire, elle se suffit à elle-même, elle se satisfait elle-même ; de fait, chacun a la sienne depuis la marotte niaise ou ridicule jusqu'au rêve idéal et divin.[1]

Pour autant, si Paul-Dubois offre une lecture typiquement symboliste et villérienne de Dunsany, il considère que la « fantaisie » de l'auteur est intrinsèquement liée à sa nationalité irlandaise, et qu'elle est profondément éloignée d'une tradition française plus ancrée dans la raison. « Nul n'est plus éloigné de notre esprit français, de nos traditions classiques »[2] poursuit-il en effet, opérant une distinction fondamentale, que l'on retrouvera fréquemment dans la littérature critique, entre la « fantaisie » des auteurs d'Outre-Manche et le classicisme des auteurs français. De cette dichotomie naissent quelques critiques : Paul-Dubois note en effet quelques défauts dans l'écriture de Dunsany, qui ne seraient perceptibles qu'« à nos yeux de Latins »[3]. Parmi ces imperfections, il évoque quelques détours par le grotesque, un style parfois trop décoratif et des « puérilités »[4].

L'article de Paul-Dubois n'encourage cependant pas les éditeurs à traduire d'autres textes de Dunsany : les prochaines éditions françaises de l'auteur sont nettement plus tardives, et s'insèrent déjà dans le champ des littératures de genre. Une nouvelle, « Diable d'histoire »[5], paraît en effet dans un numéro de la revue *Fiction* en 1955, et c'est ensuite en 1975 chez Denoël, dans la collection « Présence du futur »[6], que paraît pour la première fois en français *La Fille du roi des elfes*[7], traduit par Odile Pidoux. Durant les années 1970 et 1980, comme le remarque Marie Perrier, « on note encore la publication de rares nouvelles isolées au sein de revues ou d'anthologies »[8], comme « Le Mage contestataire »[9] dans le *Nouveau Planète* en 1969, « Chu-bu et Sheemish »[10] et « Les Ennemis de la reine »[11] dans l'anthologie *Le Manoir des roses : l'épopée fantastique* de la collection « Le Livre d'Or de la Science-Fiction » en 1978, ou encore

---

[1] PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, « Un conteur irlandais », *op. cit.*, p. 917-918.
[2] *Ibid.*, p. 919.
[3] *Ibid.*, p. 914.
[4] *Ibid.*
[5] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Diable d'histoire », *Fiction*, nº 14, janvier 1955, p. 92-98.
[6] Nous reviendrons ultérieurement sur cette collection, qui fait partie des premières à publier des œuvres de fantasy au milieu de textes de science-fiction.
[7] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *La fille du Roi des Elfes*, *op. cit.*
[8] PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft: transmission et traduction(s)*, *op. cit.*, p. 24.
[9] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Le Mage contestataire », *Le Nouveau Planète*, trad. Nadine Tougne, nº 7, mai 1969, p. 139-140.
[10] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Chu-bu et Sheemish », in Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, trad. Marc Duveau, Paris, Presses pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1978, p. 25-32.
[11] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Les Ennemis de la reine », in Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, trad. Annie Perez, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1978, p. 33-56.

dans l'anthologie des *Contes inquiétants et sardoniques*[1] dirigée et traduite par Pierre Leyris en 1985. L'intérêt pour Dunsany, dans ces années, est surtout lié à son influence sur l'œuvre de Lovecraft – qui connaît pour sa part un important phénomène de réception en France à cette époque (sur lequel nous reviendrons en II.1.b.). Dunsany est ainsi souvent assimilé à un imaginaire sombre et inquiétant, plus proche du fantastique que de la fantasy : Marie Perrier fait notamment remarquer que les *Contes inquiétants et sardoniques*[2] choisis par Pierre Leyris en 1985 et les *Contes méphitiques*[3] traduits et sélectionnés par Patrick Reumaux, qui comprennent trois nouvelles traduites de Dunsany, « ont pour point commun de mettre en avant l'appartenance des textes choisis à une tradition expressément gothique : les titres sont choisis en conséquence, les adjectifs qualificatifs rappelant l'*inquiétante étrangeté* de rigueur dans le genre »[4]. Max Duperray, auteur de la toute première thèse en français sur Dunsany, soutenue en 1979[5], reconnaît d'ailleurs avoir rencontré l'œuvre de l'auteur irlandais en s'intéressant tout d'abord à Lovecraft[6]. Les nouvelles traduites par Julien Green sont, quant à elles, publiées par son fils en 1991 sous le titre *Merveilles et démons*[7] :

> Green a été élu à l'Académie Française en 1976, ce qui suffit à légitimer la publication de cette traduction spontanée déjà vieille de cinquante ans, qu'il complète et révise entièrement pour l'occasion. La préface de ce recueil relate la rencontre fortuite entre Green et Dunsany sur le mode du coup de foudre, en soulignant les points communs entre les deux auteurs, rêveurs invétérés dont les œuvres semblaient presque destinées à entrer en résonance. Aucune allusion n'est faite à la tradition anglo-saxonne : ici c'est en tant qu'illustre auteur français que Green confère son capital symbolique à Dunsany. D'ailleurs, une critique de ce recueil, parue dans le magazine littéraire *Nuit Blanche*[8], achève d'intégrer Dunsany au champ littéraire français en le comparant à Baudelaire et Lautréamont et en le présentant comme le sommet de la littérature merveilleuse moderne.[9]

On observe ainsi deux modes de diffusion distincts de l'œuvre de Dunsany, l'un via la littérature générale, l'auteur étant « légitimé » par le sceau de Julien Green, et l'autre via les littératures

---

[1] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Bethmoora », *Contes inquiétants et sardoniques*, trad. Pierre Leyris, Harpo., Paris, 1985, p. 295-306.
[2] *Ibid.*
[3] *Contes méphitiques*, trad. Patrick Reumaux, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 2011.
[4] PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s), op. cit.*, p. 74.
[5] DUPERRAY Max, *Le Monde imaginaire de Lord Dunsany (1878-1957)*, thèse de doctorat, sous la direction de Maurice Lévy, Université Toulouse Le Mirail, 1979.
[6] Max Duperray, lors d'un entretien personnel avec Marie Perrier, réalisé par e-mail, 2 octobre 2013, voir PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s), op. cit.*, p. 26-27.
[7] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Merveilles et démons : contes fantastiques*, trad. Julien Green, Paris, Seuil, 1991.
[8] LACHAUSSEE Catherine, « Merveilles et Démons, Lord Dunsany, traduit de l'anglais par Julien Green », *Nuit Blanche, magazine littéraire*, nº 46, 1991, p. 42.
[9] PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s), op. cit.*, p. 73.

de genre, les anthologies de science-fiction et les recueils d'inspiration gothique. Un phénomène assez similaire est observable dans le cas de Lovecraft (cf. II.1.b.), qui connaît lui aussi une réception divisée entre ces deux champs.

L'œuvre de Dunsany est désormais principalement éditée en français chez Terre de Brume, maison d'édition spécialisée dans le domaine breton et celtique. La traduction du *Livre des merveilles* par Marie Amouroux, parue en 1924, est ainsi rééditée en 1998[1] dans la collection « Terres fantastiques », et de nouveaux recueils encore inédits en français viennent peu à peu augmenter le catalogue :

> En tout, ce sont huit recueils qui ont été publiés jusqu'en 2010. La maison d'édition, basée en Bretagne, s'est d'abord consacrée à la littérature bretonne et celtique en général. Les premiers textes publiés étaient ceux de la légende arthurienne et des recueils de contes et légendes populaires. Sa ligne éditoriale considère l'héritage celte dans son ensemble comme le point d'origine du fantastique en littérature […].
>
> Alors que jusqu'alors, Dunsany était présenté soit comme dramaturge irlandais, soit comme jalon du fantastique, c'est ici le lien entre les deux représentations qui est mis à l'honneur. Les ouvrages mettent l'accent sur une atmosphère onirique rappelant les contes de fées, et la maison d'édition elle-même fait le lien avec les traditions plus anciennes de la matière de Bretagne, du mythe arthurien, et des légendes irlandaises qui en sont cousines. Ce n'est pas sans refléter, en quelque sorte, la représentation de l'Irlande dépositaire d'une riche et noble tradition littéraire, ce que la Renaissance Irlandaise cherchait à accomplir un siècle plus tôt. Sur la page d'accueil du site Internet de l'éditeur figure d'ailleurs en exergue une citation de Dunsany, ainsi promu au rang d'ambassadeur de la *fantasy* irlandaise dans le champ littéraire français.[2]

Ces récentes parutions chez Terre de Brume renouent ainsi avec la première réception de l'auteur irlandais par Paul-Dubois, qui assimile le déploiement de mondes imaginaires aux racines celtes de l'auteur. La publication contemporaine de Dunsany en français chez un éditeur breton démontre ainsi la permanence de cette *doxa* héritée de la théorie des climats. La distinction entre un tempérament anglo-saxon (ou, ici, irlandais), plus enclin à faire preuve d'une imagination débridée, et un esprit latin, soumis à l'empire de la raison, est en effet récurrente dans la littérature critique : on retrouvera même, sous la plume de Marcel Béalu en 1969, la France qualifiée de « pays de peu d'imagination »[3]. Cette idée d'une altérité anglo-saxonne ou celtique imprègne encore, dans les années 1970, la lecture de Mervyn Peake (que

---

[1] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Le Livre des merveilles*, trad. Marie Amouroux, Rennes, Terre de brume, coll. « Terres fantastiques », 1998.
[2] PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s)*, *op. cit.*, p. 77.
[3] BEALU Marcel, « Une multitude d'immensités par-delà le profond sommeil », in François TRUCHAUD (dir.), *H.P. Lovecraft*, Paris, Cahiers de L'Herne, 1969, p. 177.

nous allons approfondir), et apparaît toujours en 2005 sous la plume de Francis Berthelot, qui compte pourtant parmi les premiers auteurs de fantasy en langue française, et qui écrit dans son ouvrage critique *Bibliothèque de l'Entre-mondes* : « Les Anglo-Saxons, moins cartésiens que nous, ont toujours témoigné d'une grande ouverture à l'imaginaire. Le fantastique et le merveilleux font partie intégrante de leur culture »[1].

Tout comme Dunsany, Mervyn Peake fait l'objet d'une réception critique élogieuse, mais qui démontre en même temps une certaine incompréhension vis-à-vis de la tradition du *romance*. Ecrite entre 1946 et 1960, la *Trilogie de Gormenghast*[2] de Mervyn Peake paraît en France à partir de 1974, chez Stock, dans une traduction de Patrick Reumaux. Si le premier tome, *Titus d'Enfer*[3], est très bien accueilli par la critique, il est fréquemment décrit comme une œuvre hors-normes, et les articles de presse parus au moment de sa sortie rejoignent également la *doxa* qui attribue aux écrivains anglais plus de liberté et de fantaisie. Dans sa thèse soutenue en 1986 intitulée *La Trilogie de Mervyn Peake dans la tradition du « romance » anglais*, Sally Jacquelin écrit que le *romance* est un genre encore mal compris en France, et insiste en introduction sur l'incapacité des critiques à saisir la place de Peake dans la littérature anglophone, cédant toujours à la tentation de le marginaliser, au lieu de le saisir comme héritier d'une tradition littéraire à part entière :

> La traduction qu'a faite en français Patrick Reumaux a donné lieu à un assez grand nombre d'articles en général très élogieux. Les critiques français sont devenus plus sensibles à l'intérêt et à la valeur de ce type de production littéraire longtemps considéré comme marginal. A la suite des anglo-saxons ils ont souligné le caractère visuel et visionnaire de l'œuvre, le pouvoir d'invention de l'auteur, l'aspect positif de ce délire d'imagination, le rôle des « antiques fantasmes » ou des mythes anciens. Aucun n'a manqué de signaler, à juste titre, la singularité de la trilogie mais, à notre avis, aucun n'a su la situer dans son contexte littéraire. Elle est qualifiée de fantastique, située dans la lignée d'un romantisme gothique inspiré des « phantasia » du XIXème siècle ou d'un « romantisme baroque du gothisme-fiction », ou bien placée en dehors de tout contexte littéraire précis.[4]

En effet, si l'œuvre de Peake bénéficie d'un accueil favorable, les critiques français semblent perplexes devant la particularité de cette œuvre, qu'ils comparent à la fois à Rabelais, à Lewis Carroll et au roman gothique. En juin 1974, *Titus d'Enfer* est le « livre du mois » célébré par *Le Magazine Littéraire.* F.A. Burguet encense les qualités du texte, et le décrit comme une

---

[1] BERTHELOT Francis, *Bibliothèque de l'Entre-mondes : guide de lecture, les transfictions*, Paris, France, Gallimard, 2005, p. 79.
[2] PEAKE Mervyn, *La Trilogie de Gormenghast*, trad. Patrick Reumaux, Paris, Stock, 1974-1980.
[3] PEAKE Mervyn, *Titus d'enfer*, trad. Patrick Reumaux, Paris, Stock, coll. « Le Cabinet cosmopolite », 1974.
[4] JACQUELIN Sally, *La Trilogie de Mervyn Peake dans la tradition du « romance » anglais*, thèse de doctorat, sous la direction d'André Dommergues, Université Paris 10 - Nanterre, 1986, p. 15-16.

« fresque magique », appartenant au monde des rêves, où la logique est en « déroute » [1]. Plutôt que de se risquer à interpréter le jeu de symboles, il préfère envisager le roman comme une « chronique imaginaire grave et grotesque à la fois, au premier degré »[2]. Aucun lien avec la fantasy n'est alors esquissé, alors même que *Le Magazine Littéraire* a consacré un article (largement dépréciatif) à l'*heroic fantasy* dans son numéro précédent de mai 1974 (voir II.2.a.), et que Jacques Goimard lui a également dédié une page du supplément littéraire du *Monde* en 1970[3]. Ce dernier article retrace l'histoire du genre de manière très synthétique, en élaborant, pour la première fois en France, un lien entre la *sword and sorcery* des *pulps* et la fantasy anglaise de Morris, Peake et Tolkien. Bien qu'il ne soit pas exempt de remarques dépréciatives, le texte de Goimard offre une première perspective d'ensemble sur le genre (probablement tirée du recueil *Admirations* de Jacques Bergier, qu'il cite dès les premières lignes, et sur lequel nous reviendrons). Cet article, qui aurait pu devenir une référence et permettre d'élaborer une définition stable du genre relativement tôt dans le processus de réception, reste pourtant sans grande répercussion, et la critique française continue d'ignorer la fantasy et d'approcher les œuvres en s'étonnant de caractéristiques qui pourtant trouveraient leur sens dans la première ébauche de Goimard.

Le classement de *La Trilogie de Gormenghast* dans un genre littéraire continue ainsi de poser problème à la critique française dans les années suivantes. Dans un article de *La Quinzaine Littéraire* datant de 1977, au moment de la sortie *Gormenghast* en français, toujours chez Stock, Philippe Jaworski peine à trouver une qualification appropriée pour désigner le roman, employant d'abord une suite de questions rhétoriques, et qualifiant enfin le texte de « météorite » :

> Voici une œuvre inouïe, absolument singulière, sans équivalent dans la littérature contemporaine – et qui est donc un défi à la description. Opéra romanesque ? Légende féerique ? Epopée fantastique ? La monumentale trilogie de Mervyn Peake (à ranger à côté de Joyce et de John Cowper Powys – ce sont ses pairs) est tout cela (mais, bien sûr, elle n'est rien de tout cela), parce qu'elle est nourrie de formes, de langages, d'images et de mythes venus du fond des âges, et d'une ample culture littéraire et graphique, à dominante anglo-saxonne malgré tout. Cette œuvre est un météorite qui aurait traversé les mythes cosmogoniques et héroïques les plus anciens, les mondes de la Bible, celui de Rabelais et celui de Shakespeare, les fables de Swift, les lieux réels et fantastiques de Dickens, les dessins de Hugo (ceux de *L'Homme qui rit*, par exemple), les rêves de Lewis Carroll et les grandes fresques wagnériennes,

[1] BURGUET F. A., « Le Livre du mois : Titus d'Enfer », *Le Magazine Littéraire*, juin 1974, p. 29.
[2] *Ibid.*
[3] GOIMARD Jacques, « Un genre anglo-saxon : l'"heroic fantasy" », *Le Monde (supplément littéraire)*, nº 7922, 4 juillet 1970, p. VIII.

> pour venir se poser sur notre monde contemporain – ou plutôt, au-dessus du gouffre de notre monde, pour lui poser une question simple et fondamentale.[1]

Si Philippe Jaworski hésite en ce qui concerne la terminologie et la classification du roman, il soulève néanmoins des points intéressant dans cet article, en comparant Mervyn Peake à la fois au merveilleux de Lewis Carroll pour sa dimension onirique, et à l'œuvre de Wagner pour son versant mythique. La forme du livre-univers est également soulignée dans la suite de l'article, qui décrit un « monde divers et total, baroque et féerique, un monde grandiose, tout à la fois sinistre et truculent »[2]. Une compréhension intuitive de la *fantasy* semble affleurer dans ce texte pourtant riche en hésitations : un merveilleux mythique s'exprimant dans un roman-univers, livre-monde qui réclame une parfaite immersion.

Les articles plus tardifs de Jacques Darras, dans un numéro de la revue *Esprit* consacré à l'Angleterre et paru en 1985, relient Peake à Tolkien dans une approche plus synthétique de la littérature de Grande-Bretagne qui s'ancre largement dans la *doxa* climatique, mais toujours sans mentionner la fantasy. Pour Jacques Darras, l'Angleterre produit une littérature qui « génère l'excentricité. L'écrivain est un *dissenter*, un dissident par profession »[3]. Mervyn Peake est perçu comme l'auteur d'une œuvre gothique pleine d'étrangeté, rapproché de Tolkien par une interprétation d'ordre psychanalytique parfois obscure (la fameuse scène des énigmes du *Hobbit* serait par exemple une étape du parcours œdipien). Les dons surnaturels du personnage de Titus chez Peake et des créatures peuplant la Terre du Milieu seraient quant à eux le signe d'une lucidité visionnaire, d'une capacité à outrepasser les limites de la réalité immédiate :

> Les vertus exploratrices du gothique moderne ont ceci de particulier chez Mervyn Peake qu'elles concilient le relativisme swiftien et l'imaginaire romantique. Titus voit dans la nuit, comme les Hobbits ou autres Wargs inventés par Tolkien. La société de l'anneau introduit l'homme à un espace qu'il ne peut plus éprouver par ses seuls sens. Il semble qu'en place du divorce consommé au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles entre la lumière de Newton et la nuit puritaine de la religion et de l'imaginaire, entre les cultures du jour et de l'obscur, Tolkien et Peake nous apprennent à voir dans la cécité même. L'appel du merveilleux n'est plus alors seulement recours à l'évasion mais propédeutique à des comportements nouveaux.[4]

L'excentricité anglaise devient alors une capacité à dépasser la perception imparfaite des sens, comprise comme une forme de cécité, ou, du moins, de vue limitée.

---

[1] JAWORSKI Philippe, « Un rêve d'espace à l'état pur », *La Quinzaine Littéraire*, juin 1977, p. 7-8.
[2] *Ibid.*
[3] DARRAS Jacques, « La Force dissidente du roman », *Esprit*, n° 1667, juillet 1985, p. 46.
[4] *Ibid.*, p. 42-43.

Jacques Darras interprète également le succès de Tolkien et de ses pairs comme une conséquence de la « folie » anglaise, héritée des fous shakespeariens, quand la pensée française, plus rationnelle et ordonnée, a séparé la comédie de la tragédie sans plus autoriser de *fatrasies*, de mélange des genres qui permet au génie de se libérer :

> Les fous émigrèrent donc chez Shakespeare. […] Ils rencontrèrent et suscitèrent des formes féériques [sic] ancestrales en même temps qu'ils se rétablissent dans la mémoire éternelle, ils divisèrent et reconstituèrent les royaumes à l'infini. Leur règne s'étend aujourd'hui à la science-fiction, à la *Middle-Earth* de Tolkien. Ils voyagent dans les airs de *La guerre des étoiles*, prolifèrent de leur semence sur les planètes. Ce sont les fous, ce sont les rois, ceux qui ridiculisent les psychanalystes tristes par leur (sic) acrobaties. Ils sont le rien qui se déguise en tout. L'humour, la souffrance se distinguent avec eux à de simples nuances de régime, d'intensité d'incarnation.[1]

La réception française de Mervyn Peake semble ainsi converger avec celle de Lord Dunsany dans *La Revue des deux mondes* : bien que plusieurs décennies séparent ces phénomènes de réception, l'idée d'une littérature anglaise plus débridée et fantaisiste, aux antipodes d'un rationalisme français plus ordonné, subsiste dans la sphère critique. C'est une *doxa* qui semble particulièrement pérenne : la « folie » anglaise, qui n'hésite pas à hybrider comique et tragique, sublime et grotesque, est perçue comme fondamentalement différente d'un certain classicisme français. L'article de Goimard, bien qu'apparemment ignoré par la critique postérieure, s'appelle d'ailleurs significativement « Un genre anglo-saxon : l'heroic fantasy »[2], marquant sa nature étrangère.

Ce type de discours apparaît encore en 1986 sous la plume de Monique Chassagnol, qui est l'autrice de la première thèse française dédiée à la fantasy. L'introduction formule en effet l'hypothèse suivante : « [p]eut-être les peuples du Nord sont-ils les mieux placés pour voir leurs horizons s'animer de fantômes, et les fées danser des rondes sur leurs sols ; on a souvent dit que brumes et brouillards engendraient le mystère, favorisaient le libre exercice de l'imaginaire »[3]. Plus loin, la chercheuse commente la « prudence » des Français à l'égard de la « fantaisie », qui serait « la marque d'une différence de mentalité entre la France et d'autres nations, en particulier la Grande-Bretagne »[4], puis désigne le genre comme « une réalité qui semble étrangère à notre forme de pensée et, malgré quelques exceptions, à notre littérature »[5]. La *doxa* climatique imprègne ainsi toute la réception des premières traductions de la fantasy

---

[1] DARRAS Jacques, « La Voie royale de l'imaginaire », *Esprit*, n° 1667, juillet 1985, p. 18.
[2] GOIMARD Jacques, « Un genre anglo-saxon : l'"heroic fantasy" », *op. cit.*
[3] CHASSAGNOL Monique, *La Fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968*, *op. cit.*, p. 7.
[4] *Ibid.*, p. 13-14.
[5] *Ibid.*, p. 14.

anglophone dans l'espace français, gagnant la critique journalistique comme universitaire. Le genre est perçu comme résolument *autre*, le merveilleux fin-de-siècle que nous avons analysé dans notre premier chapitre n'ayant pas laissé de postérité siffisante pour que la fantasy puisse indirectement s'y raccrocher.

b. Une réception précoce : le cas de H.P. Lovecraft

H.P. Lovecraft fait partie des auteurs d'imaginaire les plus traduits et les plus commentés en France dès les années 1950. Si son appartenance à la littérature fantastique, à la science-fiction ou à la fantasy fait encore débat aujourd'hui parmi ses amateurs et amatrices (voir III.3.c.), nous avons choisi de le mentionner ici car son intégration aux littératures de genre (via le support des *pulps*) et à la « culture geek » contemporaine ne laisse désormais aucun doute – contrairement à d'autres auteurs de récits fantastiques tels que Poe ou Maupassant, qui sont plus naturellement assimilés à la littérature générale et aux lectures scolaires par le lectorat de fantasy. Le rapprochement de l'œuvre de Lovecraft avec une forme de *low fantasy* horrifique nous semble au reste pertinente : contrairement à la *high fantasy* qui s'inscrit dans un univers créé de toute pièce, la *low fantasy* présente en effet un monde merveilleux qui coexiste avec la réalité quotidienne. L'œuvre lovecraftienne se déroule majoritairement dans une Nouvelle Angleterre réinventée où coexistent lieux réels et imaginaires (Arkham, Dunwich…) : la création de cette topographie ainsi que d'une mythologie originale constituent bien des éléments caractéristiques de ce sous-genre. C'est également par l'intermédiaire de Lovecraft que l'une des figures emblématiques de l'importation de la fantasy en France, Jacques Bergier, prend connaissance du genre et choisit de le diffuser auprès de ses contemporains (voir II.1.c.).

Le nom de Lovecraft apparaît très tôt chez les critiques français : la revue surréaliste *VVV*, dirigée depuis New York par André Breton, le mentionne en effet aux côtés de Clark Ashton Smith dès 1943[1], bien que, pour Jean-Luc Buard, « [l]e fait que Lovecraft [y] ait été accueilli avec faveur […] traduit essentiellement l'anticonformisme de cette revue d''avant-garde' intellectuelle, plus volontiers ouverte à des 'sous-produits' populaires telle que la littérature des *pulps* »[2]. En France, on note plusieurs traductions à compter des années 1950 dans la collection « Présence du futur » des éditions Denoël, alors sous la direction de Robert Kanters. Cette collection, plutôt dédiée à la science-fiction, publie en effet *La Couleur tombée*

[1] ALLERTON PARKER Robert, « Such Pulp As Dreams Are Made On (H. P. Lovecraft and Clark Ashton Smith) », *VVV*, nº 2-3, mars 1943, p. 62-66.
[2] Buard Jean-Luc, « Jacques Bergier, correspondant de Lovecraft ? De la légende à la réalité », in ALTAIRAC J. (dir.), *Jacques Bergier. L'Aube du magicien*, Paris, L'Œil du sphinx, coll. « Les dossiers du réalisme fantastique », 2008, vol. 1, p. 333.

du ciel[1] (avec une préface de Jacques Bergier) et *Dans l'abîme du temps*[2] dès 1954, dans des traductions de Jacques Papy, la même année que les *Chroniques martiennes*[3] de Ray Bradbury. Chaque volume contient une ou deux nouvelles de Lovecraft en plus du texte éponyme. *Par-delà le mur du sommeil*[4] arrive en 1956, suivi par *Je suis d'ailleurs*[5] en 1961, traduit, cette-fois ci, par Yves Rivière. Parallèlement, *Démons et merveilles*[6], traduit par Bernard Noël, paraît en 1955 aux éditions de la Bibliothèque Mondiale, aux côtés de textes fantastiques (Edgar Poe, Oscar Wilde, ou Robert Louis Stevenson). Ce sont ensuite les éditions Christian Bourgois qui s'intéressent à Lovecraft et publient, en 1969, son essai *Épouvante et surnaturel en littérature*[7], dans une traduction de Jacques Bergier et de François Truchaud, puis les deux tomes de *L'Horreur dans le musée*[8] en 1975, traduits par Jacques Parsons. Les éditions Belfond publient de leur côté *Dagon et autres récits de terreur*[9] en 1969, traduit par Paule Pérez, dans la collection « Domaines fantastiques » aux côtés de textes de Maurice Renard, de Charles Van Vogt, de Jean-Jacques Walter et de Claude Seignolle. Ce même recueil sera ensuite réédité à plusieurs reprises chez J'ai Lu dans la collection « Science-fiction », puis dans la collection « Fantastique ». Les parutions ultérieures de traductions de Lovecraft continuent d'alterner entre littérature générale (Christian Bourgois publie ses correspondances), et collections de littérature de genre estampillées « science-fiction » ou « fantastique ».

Cette hésitation éditoriale illustre une tension, présente dans toute la réception française de Lovecraft dans ces premières années, entre l'étiquette science-fictionnelle, défendue par ses premiers découvreurs et éditeurs, et l'assimilation au genre fantastique, label parfois utilisé par les littératures populaires, mais qui fait surtout référence à une tradition littéraire bien ancrée dans le XIXe siècle. Cette dernière classification est surtout défendue par des lecteurs soucieux d'éloigner un auteur qu'ils estiment des littératures de genre. Nous supposons en effet que si Lovecraft est le « grand ancien » de la fantasy le plus traduit et apprécié en France dans ces

---

[1] LOVECRAFT Howard Phillips, *La Couleur tombée du ciel*, trad. Jacques Papy, Paris, Denoël, 1954.
[2] LOVECRAFT Howard Phillips, *Dans l'abîme du temps*, trad. Jacques Papy, Paris, Denoël, 1954.
[3] BRADBURY Ray, *Chroniques martiennes*, trad. Henri Robillot, Paris, Denoël, 1954.
[4] LOVECRAFT Howard Phillips, *Par-delà le mur du sommeil*, trad. Jacques Papy, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1956.
[5] LOVECRAFT Howard Phillips, *Je suis d'ailleurs*, trad. Yves Rivière, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1960.
[6] LOVECRAFT Howard Phillips, *Démons et merveilles*, trad. Bernard Noël, Paris, Éditions de la Bibliothèque mondiale, 1961.
[7] LOVECRAFT Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, trad. Jacques Bergier et trad. François Truchaud, Paris, Christian Bourgois, 1969.
[8] DERLETH A.W. (dir.), *L'Horreur dans le musée*, trad. Jacques Parsons, Paris, Christian Bourgois, coll. « Dans l'épouvante », 1975.
[9] LOVECRAFT Howard Phillips, *Dagon et autres récits de terreur*, trad. Paule Perez, Paris, P. Belfond, 1969.

années (devançant Tolkien), c'est en raison de sa proximité avec le genre fantastique, que le lectorat français peut inscrire dans une histoire littéraire plus familière et mieux reconnue de la sphère savante. Car Lovecraft bénéficie d'une réception critique nettement plus précoce en France que ses pairs des *pulps* américains : dès les années 1950, ses écrits sont largement remarqués et commentés, par des figures à la forte légitimité dans l'espace français.

Jean Cocteau écrit notamment dans l'*Observer* en 1954 : « Mr. Lovecraft, who is American, invents a terrifying world of space-time ; his somewhat loose style has gained by translation into French »[1]. Pourtant, les seules traductions françaises qui existent à cette époque sont celles de Jacques Papy, qui, d'après S.T. Joshi, aurait considérablement altéré le style de Lovecraft[2]. La même année, *Paris Match* qualifie *La Couleur tombée du ciel* de « grande découverte littéraire de l'année »[3]. Claude Ernoult, dans un article paru dans *Les Lettres Nouvelles,* « Lovecraft, ou le Mythe en Révolution »[4], défend l'importance de la science dans l'œuvre de l'auteur américain – son intégration dans la science-fiction est pourtant rejetée par un certain nombre de critiques, qui perçoivent cette étiquette comme une dévaluation. Dans un article de 1957 paru dans *Esprit,* le traducteur Michel Deutsch éloigne délibérément Lovecraft d'un étiquetage de science-fiction, qu'il qualifie de « matérialiste »[5], et postule que l'auteur utilise la science comme une forme de fantastique, « surtout sensible à l'aspect 'poétique', pourrait-on dire, de la science »[6]. Son interprétation de Lovecraft semble également marquée par l'influence du symbolisme, et de sa critique d'une société industrielle privée de spiritualité : Lovecraft apparaît comme une voix singulière « dans le monde hygiénique qu'a édifié notre civilisation à grand renfort de cartésianisme mal compris »[7]. Il s'étonne d'ailleurs que Lovecraft soit originaire des États-Unis, pays dont il envisage la culture comme résolument matérialiste :

> Et n'est-il pas déconcertant que ce soit précisément de la pragmatique, de la réaliste Amérique que nous vienne cette voix déchirante et lugubre, lourde du bruit et de la fureur des spectres ténébreux du passé que notre présomption croyait à jamais exorcisés par les vertus des sciences appliquées de l'industrie ?[8]

---

[1] Nous traduisons : « Monsieur Lovecraft, qui est américain, crée un monde où l'espace-temps est terrifiant, son style quelque peu relâché est amélioré par la traduction en français », COCTEAU Jean, « Books of 1954 : A symposium », *The Observer*, 26 décembre 1954, p. 8.
[2] JOSHI Sunand Tryambak, *Je suis Providence : vie et oeuvre de H.P. Lovecraft*, trad. Thomas Bauduret, trad. Erwan Devos et trad. Florence Dolisi, Chambéry, Éditions ActuSF, 2019, vol.2, p. 583-584.
[3] Article anonyme, *Paris Match*, n°289, 9-16 octobre 1954, p.82.
[4] ERNOULT Claude, « Lovecraft, ou le Mythe en Révolution », *Les Lettres Nouvelles*, XXI, 1954, p. 664-671.
[5] DEUTSCH Michel, « Lovecraft ou la Mythologie », *Esprit*, nº 253, 1957, p. 261.
[6] *Ibid.*, p. 262.
[7] *Ibid.*, p. 265.
[8] *Ibid.*, p. 266.

Lovecraft est ainsi délibérément écarté de la science-fiction – et même, ici, de la science, qui ne serait qu'un élément accessoire. André Billy, dans un article intitulé « Lovecraft : Edgar Poe du XXe siècle » et paru dans *Le Figaro littéraire* en 1961, met également l'accent sur la dimension fantastique de l'œuvre en comparant l'auteur américain à d'autres grands noms du genre : « *Hypnos*, la nouvelle de Lovecraft dont Pauwels et Bergier donnent une traduction dans *Planète*, situe l'auteur dans la meilleure tradition de Poe et de Baudelaire »[1]. Si ces critiques ne dévaluent pas explicitement la science-fiction, Marcel Béalu, poète et écrivain régulièrement publié chez Gallimard, écrit en revanche dans le cahier de l'Herne consacré à Lovecraft et dirigé par François Truchaud en 1969 :

> Quand je découvris H.P. Lovecraft, en 1954, dans les traductions de Jacques Papy, j'eus ce choc jamais plus ressenti depuis mes premières lectures de Kafka. Mais pourquoi une œuvre aussi importante, aussi manifestement « authentique », était-elle révélée au public français dans une collection de science-fiction où le pire ne côtoie pas forcément le meilleur ? […] Il n'y a pas d'anticipation dans Lovecraft, pas de science-fiction, mais le pressentiment de certains mystères.[2]

Dans le même ouvrage, pourtant, Gérard Klein, auteur et éditeur de science-fiction, défend le « matérialisme » de Lovecraft et l'absence de surnaturel dans son œuvre, dans un article intitulé « Entre le fantastique et la science-fiction, Lovecraft », justement consacré au conflit d'étiquetage posé par l'auteur américain : « Alors que le fantastique repose en dernière analyse sur l'hypothèse d'une dualité de l'univers, nature et surnature, la science-fiction fait toujours, plus ou moins explicitement, l'hypothèse de l'unicité de l'univers »[3]. Ce désaccord profond entre une assimilation au fantastique ou à la science-fiction semble ici caractéristique d'une différenciation entre la littérature générale et les marges, chaque critique tâchant d'intégrer l'œuvre de Lovecraft à la sphère dont il se fait le défenseur. Il est en tous cas intéressant de noter que Lovecraft est le premier auteur de littératures de l'imaginaire à bénéficier d'un *Cahier de l'Herne*, une forme de consécration que Jean-Luc Buard commente de la façon suivante :

> Cet événement sans précédent était en préparation depuis 1966-67. Par cet hommage inattendu et définitif, Lovecraft, déjà tenu en une certaine estime auprès des élites intellectuelles françaises depuis Jean Cocteau, Lovecraft était porté d'emblée au pinacle, à l'égal des René-Guy Cadou, Céline, Borges, Ezra Pound et du Grand Jeu ![4]

---

[1] BILLY André, « Lovecraft : Edgar Poe du XXe siècle », *Le Figaro littéraire*, 28 octobre 1961, p. 4.
[2] BEALU Marcel, « Une multitude d'immensités par-delà le profond sommeil », *op. cit.*, p. 177.
[3] KLEIN Gérard, « Entre le fantastique et la science-fiction, Lovecraft », in François TRUCHAUD (dir.), *Lovecraft*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1969, p. 49.
[4] BUARD Jean-Luc, « Jacques Bergier, correspondant de Lovecraft ? De la légende à la réalité », *op. cit.*, p. 329.

Jean-Luc Buard note également une étude psychanalytique de *La Musique d'Erich Zann*, paru dans un numéro des *Etudes freudiennes* en 1976[1], et remarque que Lovecraft est le premier auteur de science-fiction comme de fantasy à entrer dans le dictionnaire en France[2]. Une place qu'il doit certainement plus à son rapprochement avec Baudelaire ou Edgar Poe qu'à un étiquetage de science-fiction, cantonné aux marges littéraires.

Dans un ouvrage critique paru en 1972 chez Christian Bourgois, Maurice Lévy, fondateur du CERLI (Centre d'Études et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire, voir III.2.c.) et spécialiste de littérature fantastique et gothique en langue anglaise, défend nettement, pour sa part, une classification fantastique, tout en présentant une argumentation qui évoque plutôt la fantasy pour le lecteur ou la lectrice contemporaine :

> Au risque de choquer ou de décevoir nous aimerions redire ici, avant d'aller plus loin dans notre analyse, combien les contes de Lovecraft nous paraissent étrangers à la science-fiction. La dimension cosmique du décor, les « entités » venues d'ailleurs et les expériences scientifiques sont pour lui un moyen, non une fin, le prétexte souvent peu convaincant d'une rêverie où l'espace et le temps s'organisent très différemment.
>
> La science-fiction – en tout cas celle, américaine, des années 20 et 30 (la seule à laquelle il soit légitime de comparer le fantastique de Lovecraft) – est un genre fondamentalement prospectif, préoccupé de l'avenir, où l'angoisse se projette sous des formes imaginées à partir des données de la science du moment. D'une certaine manière elle est un rêve qui devance la science et invente, à partir d'éléments embryonnaires, ce que savants et techniciens établiront ou créeront de façon rigoureuse plus tard. L'imaginaire, dans un récit de science-fiction, court toujours le risque de se dégrader en réel.
>
> L'art de Lovecraft, au contraire, est essentiellement régressif, orienté vers un passé fabuleux et enraciné dans le mythe. En ceci il est un art authentiquement fantastique, appartenant à jamais au domaine des chimères et de l'invérifiable. Nous serions même tenté de dire que le fantastique est, sur l'axe de l'imaginaire, rigoureusement à l'opposé de la science-fiction.[3]

Il est intéressant de remarquer, dans le dernier paragraphe de cet extrait, une définition embryonnaire de la fantasy dans la mention d'un « passé fabuleux et enraciné dans le mythe ». Maurice Lévy insiste également sur la topographie lovecraftienne, qui ajoute à l'espace réel et quotidien des lieux imaginaires saturés de merveilles et qui constituent une « *zone onirique* »[4]– dénomination qui évoque indéniablement, pour un lecteur ou une lectrice contemporaine, le concept de *low fantasy* que nous expliquions précédemment. Lévy effectue de surcroît un

[1] LEVY Daniel et GRANGE Michèle, « La Musique d'Erich Zann de H.P. Lovecraft », *Études freudiennes*, nº 11-12, janvier 1976, p. 213-229.
[2] BUARD Jean-Luc, « Lovecraft et Larousse », *Karpath*, nº 3/4, 1990, p. 70-74.
[3] LEVY Maurice, *Lovecraft ou Du fantastique*, Paris, Christian Bourgois, 1972, p. 115-116.
[4] *Ibid.*, p. 50.

rapprochement entre Lovecraft et Dunsany, citant notamment *Les Dieux de Pegāna*[1], *L'Épée de Welleran*[2] et *Le Livre des merveilles*[3] – qui est le seul traduit à l'époque. Ainsi, tout en défendant la place de Lovecraft dans le genre fantastique, Maurice Lévy esquisse une première compréhension intuitive de la fantasy. Cependant, son chapitre dédié à l'emploi du mythe chez Lovecraft est quelque peu déceptif : Lévy livre en effet une interprétation très psychologique du mythe de Cthulhu, qui serait inintéressant sur le fond, et qui constituerait avant tout une forme de « cure » pour l'auteur en proie à un désespoir existentiel profond. On retrouve ici une interprétation sous l'angle de la vie intérieure qui rappelle l'article de Paul-Dubois consacré à Dunsany – et sa lecture de *La Fille du roi des Elfes*[4] comme une lutte entre raison et imagination. Ainsi tiraillée entre le pôle de la littérature générale (via l'assimilation au fantastique) et celui de la science-fiction, l'œuvre de Lovecraft est caractéristique de l'incertitude générique qui accompagne l'importation de la fantasy dans l'espace français.

c. Jacques Bergier et le réalisme fantastique

Jacques Bergier, qui se considère comme l'un des premiers découvreurs de Lovecraft, est, comme nous l'avons annoncé plus haut, une figure incontournable de l'introduction des littératures de l'imaginaire en France. C'est justement sur son conseil que l'éditeur Christian Bourgois décide de faire traduire *Le Seigneur des Anneaux* en français, après avoir commencé à échanger avec lui à propos d'une traduction de Lovecraft : Bergier propose à Bourgois un essai de sa plume, *Admirations*[5], où il mentionne plusieurs « auteurs méconnus voire inconnus en France »[6], dont Tolkien (nous y reviendrons dans quelques pages). L'éditeur décrit Bergier comme un « homme d'une immense culture, d'une grande curiosité »[7], « très séduisant, convaincant, boulimique de lectures »[8]. Ce-dernier est en effet un personnage d'une grande originalité dans le paysage littéraire français : ingénieur chimiste, résistant arrêté en 1943 et déporté, puis espion après la Libération (d'après son autobiographie *Je ne suis pas une*

---

[1] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Les Dieux de Pegāna*, *op. cit.*
[2] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *L'Épée de Welleran*, trad. Anne-Sylvie Homassel, Rennes, Terre de brume, coll. « Terres mystérieuses », 2004.
[3] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Le Livre des merveilles*, *op. cit.*
[4] DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *La Fille du Roi des Elfes*, *op. cit.*
[5] BERGIER Jacques, *Admirations*, Paris, Christian Bourgois, 1970.
[6] BOURGOIS Christian, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », in Vincent FERRE (dir.), *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 38.
[7] *Ibid.*, p. 37.
[8] *Ibid.*, p. 38.

légende[1]), transformé en personnage de *Tintin* par Hergé[2], il effectue un travail journalistique et éditorial considérable pour introduire en France la littérature des *pulps*.

Dès 1952, Bergier écrit un article intitulé « Une littérature différente » dans le numéro 55 de *Monde Nouveau Paru* (et désormais réédité dans le premier volume du recueil *L'Aube du magicien* dirigé par Joseph Altairac), où il propose un panorama de ce qu'il nomme la « nouvelle littérature d'imagination »[3]. Il y cite à la fois des auteurs de fantasy tels que Clark Ashton Smith, Lovecraft, Abraham Merritt, C.L. Moore et Sprague de Camp, et des auteurs de science-fiction (Wells, Bradbury, ou encore Heinlein). Tout au long de l'article, Bergier utilise le terme de « fantastique » d'une manière très englobante inspirée de l'usage anglophone, qui comprend également le merveilleux. Il précise pourtant bien que la nouvelle littérature fantastique dont il parle se distingue à la fois du merveilleux scientifique et du conte de fées. Il se montre étonnamment critique à l'égard de la science-fiction, qu'il considère comme « la branche la plus étroite et la plus desséchée de l'arbre de la littérature fantastique »[4] et affirme que seulement des « œuvres lamentables »[5] ont été traduites en français à ce jour – une position virulente qu'il n'adoptera pas dans la suite de ses écrits sur la science-fiction. Jacques Bergier est en tous cas un lecteur assidu des *pulps* américains, qu'il découvre dès la fin des années 1920. Certains passages de son autobiographie *Je ne suis pas une légende* nous éclairent sur la manière dont un lecteur ou une lectrice parisienne de cette époque a pu avoir accès à une littérature pourtant très peu diffusée en France :

> Une institution américaine m'aida à supporter la pauvreté.
>
> C'était l'American Legion, organisme d'aide aux anciens combattants, qui existe toujours rue Pierre-Charron à Paris. Pendant la Première Guerre Mondiale, l'American Legion avait fait venir des Etats-Unis un grand nombre de revues pour les distribuer dans les tranchées. Une fois les derniers soldats américains partis, elle se trouva embarrassée par ces revues qui occupaient de la place.
>
> Elle les a vendues, ou elle les a données, je ne sais pas, à la librairie Joseph-Gibert, boulevard Saint-Michel. Ce qui fait que pour quelques centimes j'ai pu acheter des numéros de *Argosy* et de *All Story*. […]
>
> Je découvris dans ces revues les grands auteurs américains, de Jack London à Merritt, et de Sinclair Lewis à Burroughs. Ce fut une débauche d'imagination qui était à la science-fiction classique, que j'avais découverte en Pologne, ce que cette science-fiction même était aux volumes reliés des sermons qui furent les seuls livres en librairie avant la naissance du roman anglais. Je me souviens

[1] BERGIER Jacques, *Je ne suis pas une légende*, Paris, Retz, 1978.
[2] Le professeur Mik Ezdanitoff dans *Vol 714 pour Sydney*, Casterman, 1968.
[3] BERGIER Jacques, « Une littérature différente », in *Jacques Bergier. L'Aube du magicien*, *op. cit.*, p. 20.
[4] *Ibid.*, p. 26.
[5] *Ibid.*, p. 29.

> encore de la version intégrale, non traduite en français, du *Gouffre de la lune* de Merritt, un livre transcendant qui ouvrait à chaque page de nouveaux horizons. Chaque numéro de *Argosy* ou de *All Story* comprenait cent quatre-vingt pages de textes dont plus de la moitié étaient intéressants et certains même géniaux. J'avais trouvé une raison de vivre.
>
> Mon professeur d'anglais n'avait évidemment jamais entendu parler de Merritt. Il n'y avait pas non plus de livres de Merritt à la bibliothèque américaine. J'y ai cependant découvert l'anthologie de Dashiell Hammett, *Creeps by Night*, avec une nouvelle de Lovecraft, *la Musique d'Erich Zann.* J'ai immédiatement écrit à Lovecraft c/o Dashiell Hammett. Cette correspondance dura dix ans, jusqu'à la mort de Lovecraft.
>
> Il y avait bien des revues de science-fiction dont je connaissais l'existence mais je n'avais aucun moyen de les acheter. Il y avait des livres dont je connaissais l'existence, mais je ne pouvais me les offrir. (Cela se passait en 1928 et il n'y avait pas de livres de poche. Un livre américain valait en moyenne deux dollars aux Etats-Unis et dix-huit francs en France.) Restait cette providence du pauvre : les quais. J'avais rarement plus de deux francs à dépenser, mais cela faisait tout de même quatre vieilles revues à cinquante centimes ou deux livres à un franc.[1]

Si Jean-Luc Buard soutient que la découverte de Lovecraft par Bergier est en vérité plus tardive, ce témoignage est néanmoins très précieux : le concours de circonstances ayant mené Bergier à découvrir les revues américaines est en effet tout à fait particulier, et on peut aisément supposer qu'il aurait été difficile pour un lecteur ou une lectrice française non-anglophone, ou vivant en dehors de la capitale, d'avoir accès aux numéros d'*Argosy* et d'*All Story* que Bergier a réussi à obtenir d'occasion, chez les bouquinistes des quais ou dans les rayons de chez Gibert. Un peu plus loin, Bergier indique également avoir pu se procurer ces revues (et notamment un numéro *d'Amazing Stories*) à la librairie Brentano's, installée boulevard de l'Opéra[2]. Les circuits de diffusion de ces publications semblent donc encore assez peu développés dans le Paris de l'époque. Nous ne disposons cependant d'aucune preuve indiquant que Bergier ait effectivement découvert ces parutions aussi tôt : seules deux lettres envoyées par Bergier au courrier des lecteurs de *Weird Tales* en 1936[3] puis en 1937[4], soit une décennie plus tard, constituent un indicateur fiable. Bergier s'y décrit comme un « french enthusiast » et encense les œuvres de Lovecraft, qu'il compare notamment à Arthur Machen. Jean-Luc Buard note également l'existence d'une lettre envoyée au courrier des lecteurs de *Weird Tales* en juillet 1938 par une lectrice parisienne, Juanita Lawrence, qui indique que la revue était lue par les Américains de Paris (« [p]resque tous mes amis américains ici lisent *WT*, depuis que je l'ai

---

[1] BERGIER Jacques, *Je ne suis pas une légende*, *op. cit.*, p. 28-29.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] BERGIER Jacques, « From a French Reader », *Weird Tales*, Mars 1946, p. 381. Lettre reproduite in ALTAIRAC J. (dir.), *Jacques Bergier. L'Aube du magicien*, *op. cit.*, p. 347-348.
[4] BERGIER Jacques, « From a French enthusiast », *Weird Tales*, Septembre 1937, p. 382. Lettre reproduite in *Ibid.*, p. 351-352.

‘découvert’, et qu’est-ce qu’ils l’apprécient ! ») et qui souhaite y « lire plus d’histoires de vampires et de loups-garous » [1].

Quoi qu’il en soit, le travail éditorial et journalistique de Bergier commence surtout dans les années 1950 : il participe en effet à la fondation de la revue *Fiction*, éditée chez Opta entre 1953 et 1990[2], dans laquelle il écrit pendant de nombreuses années la rubrique « Ici, on désintègre ! », avec Alain Dorémieux et Igor B. Maslowksi. Grand défenseur de Lovecraft, il se présente comme son découvreur français et prétend avoir entretenu une correspondance avec lui pendant de longues années – correspondance dont il ne reste aucune trace, et qui semble plutôt, d’après Jean-Luc Buard, avoir été imaginée par Bergier afin de conserver un statut privilégié de découvreur de Lovecraft une fois la qualité de celui-ci actée par la critique française :

> En somme, Jacques Bergier, l’un des pionniers de la SF en France, l’un des « Grands Anciens » lecteurs rescapés de l’Âge d’Or des *pulps*, devenait, par son statut de « correspondant » de Lovecraft, le vivant chaînon manquant entre le passé révolu et fabuleux de la SF des années 20 et 30 et le présent des années 68-76.[3]

Jacques Bergier est aussi et surtout, aux côtés de Louis Pauwels, le fondateur du mouvement du « réalisme fantastique », déterminant pour la réception des littératures de l’imaginaire en France. Le terme de « fantastique » n’est pas seulement utilisé, ici, dans un sens littéraire, mais désigne de manière plus vaste les phénomènes surnaturels – que Pauwels et Bergier considèrent comme naturels et avérés, mais refusés par les tenants d’un certain conformisme scientiste. Le fantastique serait « une manifestation des lois naturelles, un effet du contact avec la réalité quand celle-ci est perçue directement et non pas filtrée par le voile du sommeil intellectuel, par les habitudes, les préjugés, les conformismes »[4]. L’expression est également utilisée par Bergier pour défendre la littérature et les auteurs qu’il apprécie – celui-ci parlait d’ailleurs déjà de « real fantasy » dans sa lettre adressée à *Weird Tales* en 1937[5]. Comme il l’explique dans un entretien donné à la revue *L’Œil du Golem* :

---

[1] LAWRENCE Juanita, « A reader from France », *Weird Tales*, juillet 1938, p. 126. Lettre reproduite in *Ibid.*, p. 348-349.

[2] La revue *Fiction* est également reprise par Les Moutons électriques en 2005, et se poursuit sous une forme semestrielle jusqu’en 2015, après vingt numéros.

[3] BUARD Jean-Luc, « Jacques Bergier, correspondant de Lovecraft ? De la légende à la réalité », in ALTAIRAC J. (dir.), *Jacques Bergier. L’Aube du magicien*, *op. cit.*, p. 330.

[4] PAUWELS Louis et BERGIER Jacques, *Le Matin des magiciens : introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 13.

[5] Lettre reproduite in SACCARDI Marc, *Amateur d’insolite et scribe de miracles : Jacques Bergier, 1912-1978*, Paris, L’Œil du sphinx, 2008, p. 17.

> Par réalisme fantastique, je veux dire ceci : il y a deux sortes de littérature. Il y en a une qui ne décrit que les choses en surface de la vie, comme Proust ou Gide. C'est très bien fait, mais c'est une littérature de surface uniquement. Il y a une autre littérature qui décrit les choses à un, deux ou trois niveaux de réalité en-dessous, comme l'œuvre de Meyrink[1] ou de Meritt[2] [sic], qui a écrit par exemple *Les gouffres de la Lune* ou *Les habitants du mirage*. Cette littérature est la vraie littérature réaliste. Seulement ce qu'elle décrit nous paraît tellement étonnant que ça nous paraît fantastique, d'où le terme de réalisme fantastique.[3]

L'idée d'une « littérature différente », qui s'intéresserait aux marges, est ici réactualisée par Bergier via le réalisme fantastique : il s'agirait d'une littérature plus « profonde », qui serait rejetée par les tenants d'un certain conformisme.

Le réalisme fantastique connaît un grand retentissement et devient un véritable courant de la contre-culture des années 1960 après la parution du *Matin des magiciens*, co-écrit par Bergier et Pauwels. Comme l'explique Damien Karbovnik dans sa thèse consacrée au réalisme fantastique soutenue en 2017 :

> Publié en France pour la première fois en 1960, *Le Matin des magiciens* est à la croisée de l'ésotérisme, des sciences et de l'histoire. Il se veut une « introduction au réalisme fantastique » et entend fonder une école de pensée en s'en faisant le manifeste. Dans un style et un genre qu'ils inventent, les deux auteurs soulignent toutes les anomalies de l'histoire et des sciences afin de laisser entendre au lecteur qu'il existe une autre vérité que celle enseignée dans les écoles.
>
> C'est ainsi qu'ils font la part belle, par exemple, à la théorie des anciens astronautes, selon laquelle des extraterrestres auraient visité la Terre il y a bien longtemps et y auraient laissé des traces de leur passage, encore visibles de nos jours. Mêlant « preuves » archéologiques, « témoignages » historiques, science-fiction, ésotérisme et imagination, les auteurs aspiraient à renouveler le champ des possibles en ouvrant la conscience humaine à d'autres degrés de réalité.
>
> Contre toute attente, cet ouvrage connut un succès foudroyant qui incite [sic] ses deux auteurs à poursuivre leur réflexion dans une revue, *Planète*, dont le succès fut, lui aussi, au rendez-vous. Dans cette revue, ils élargirent leur champ d'investigation en intégrant d'autres contributeurs et en s'ouvrant à tous les pans de la culture ignorés par la « culture officielle ». De fait, *Planète* devint un pôle important de la contre-culture en France, en brassant quantité d'idées hétérodoxes et sans ligne éditoriale réellement apparente, sinon celle de plébisciter une forme de culture habituellement peu reconnue.[4]

---

[1] Gustav Meyrink (1868-1932), auteur autrichien d'œuvres fantastiques inspirées de l'occultisme et de la théosophie.
[2] Abraham Merritt (1884-1943), auteur américain de science-fiction et de fantasy.
[3] DE BECHADE Thierry, « Entretien avec Jacques Bergier », *L'Œil du Golem*, vol. 2-3, 1976, p. 32.
[4] KARBOVNIK Damien, *L'Ésotérisme grand public : le Réalisme Fantastique et sa réception. Contribution à une sociologie de l'occulture*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bruno Renard, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2017, p. 22-23.

Pauwels commence par créer l'éphémère collection « Lumière interdite » (1955-1957) chez Deux Rives, afin de publier des œuvres de « réalisme fantastique » : *Démons et merveilles* de Lovecraft (préfacé par Bergier), *Le Livre des Damnés*[1] de Charles Hoy Fort, *Les Quatre cents coups du diable*[2] de Lise Deharme et *L'Homme venu du futur*[3] de Lewis Padgett[4]. La revue *Planète*, créée en 1961 par Bergier et Pauwels, fait partie des premiers médias français à se pencher sur la science-fiction (et parfois sur la fantasy, bien qu'elle ne soit pas identifiée comme telle) via une rubrique intitulée « La littérature différente ». Bergier et Pauwels consacrent des articles à Lovecraft (Bergier y réédite son texte « Lovecraft, ce grand génie venu d'ailleurs »[5], qui servait de préface à l'anthologie *Démons et merveilles*[6] parue chez Deux Rives), à Borges, ou encore à Damon Knight, auteur anglais de science-fiction, et publient des nouvelles qu'ils considèrent comme éloignées d'une forme de littérature officielle peu ouverte aux questions ésotériques et alterscientifiques[7] qui les intéressent. Bergier et Pauwels traduisent notamment ensemble la nouvelle de Lovecraft « Hypnos » en 1961, dans le tout premier numéro de *Planète*, puis « Le Temple » dans le numéro 5 en 1962, « Les Adorants du fond des mers » (qui correspond à « Dagon ») dans le numéro 14 en 1964. « La musique d'Erich Zann » paraît dans le numéro 20 en 1965 sans que la traduction soit mentionnée. Bergier traduit également une aventure de Jirel de Joiry par Catherine L. Moore, « Le Baiser du dieu noir », avec l'aide de J. Mousseau dans le numéro 22 en 1965, et, seul cette fois-ci, « Le Phénix sur l'épée », nouvelle de Robert Howard où apparaît le personnage de Conan, dans le numéro 24, toujours en 1965.

Les éditions Planète publient également plusieurs anthologies de nouvelles de « littérature différente », dont *Les Chefs-d'œuvre de l'épouvante*[8] en 1965, *Les Chefs-d'œuvre*

---

[1] FORT Charles Hoyt, *Le Livre des Damnés*, trad. Robert Benayoun, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1955.
[2] DEHARME Lise, *Les Quatre cents coups du diable*, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1956.
[3] PADGETT Lewis, *L'Homme venu du futur*, trad. non nentionnée, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1957.
[4] Pseudonyme de Catherine L. Moore, autrice de fantasy américaine qui écrit notamment les aventures de l'héroïne Jirel de Joiry dans les *pulps* des années 1930
[5] BERGIER Jacques, « Lovecraft, ce grand génie venu d'ailleurs », *Planète*, nº 1, 1961, p. 43-46.
[6] LOVECRAFT Howard Phillips, *Démons et merveilles*, trad. Bernard Noël, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1955.
[7] Nous utilisons le terme d'alterscience suite à l'article d'Alexandre Moatti consacré à la revue *Planète* : « On retrouve dans la pensée du duo Pauwels/Bergier un certain nombre de caractéristiques de l'alterscience : ambivalence fascination/rejet, critique d'une science dite officielle, défense d'une certaine vision de la science, appel à une science unifiée (holisme) et dénigrement d'une science trop spécialisée ; mais aussi d'autres caractéristiques plus marquées, comme le rejet de l'abstraction mathématique ou la critique du darwinisme. » MOATTI Alexandre, « Science et théories scientifiques au prisme de la revue Planète », *Politica Hermetica* n°28, *Les Coulisses de l'Histoire. Occultisme, fiction, réalités*, L'Age d'homme, 2014, p.59-69.
[8] BERGIER J., GRALL A., et STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre de l'épouvante*, Paris, Planète, coll. « Les Chefs-d'œuvre », 1965.

du fantastique[1] en 1967 ou encore *Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction*[2] en 1970. Bergier finit par quitter la rédaction de *Planète* et par s'éloigner de Pauwels, et se montre en outre très critique vis-à-vis de la revue et de son lectorat dans un chapitre supprimé de son autobiographie, publié en annexe de l'ouvrage de Marc Saccardi qui lui est consacré[3]. Il fait notamment part de sa déception face au manque d'enthousiasme du lectorat devant certaines des nouvelles parues dans la revue : « L'indifférence bovine des lecteurs aux textes les plus beaux comme 'Le Phénix sur l'épée' de Robert Howard ou 'Les Chiens de Tindalos' de Frank Belknap Long m'a beaucoup peinée »[4]. Il continue cependant, après son départ de *Planète,* à écrire des ouvrages consacrés à ses thèmes de prédilection, mêlant politique, altersience et paranormal (*Les Extra-terrestres dans l'Histoire*[5], *Le Livre des anciens astronautes*[6], *La Grande Conspiration russo-américaine*[7], *La Guerre secrète de l'occulte*[8]...).

On peut supposer que la teneur parfois conspirationniste des propos de Pauwels et Bergier a contribué, en France, à entériner la « mauvaise réputation » dont la science-fiction, et par extension la fantasy, ont été victimes : dans les pages de *Planète*, les articles consacrés à ces genres littéraires côtoient en effet des textes consacrés aux cosmonautes de l'antiquité[9], à la parapsychologie, aux mystères de Stonehenge ou encore aux liens entre nazisme et sciences occultes. En 1965, l'Union Rationaliste fait paraître un réquisitoire contre le réalisme fantastique et *Planète* intitulé *Le Crépuscule des magiciens*[10], qui critique avec virulence le contenu de la revue. Le milieu de la science-fiction désavoue également *Planète* : Bruno Wauters signe en effet pour le numéro 143 de la revue *Fiction*, paru en septembre 1965, un article intitulé « Faut-il brûler les anthologies Planète ? »[11] dans lequel il accuse les éditeurs

---

[1] BERGIER J., GRALL A., et STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre du fantastique*, Paris, Planète, coll. « Les Chefs-d'œuvre », 1967.
[2] STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction*, Paris, Planète, coll. « Les Chefs-d'œuvre », 1970.
[3] SACCARDI Marc, *Amateur d'insolite et scribe de miracles*, *op. cit.*, p. 105-117.
[4] *Ibid.*, p. 111.
[5] BERGIER Jacques, *Les Extra-terrestres dans l'histoire*, Paris, J'ai lu, 1970.
[6] BERGIER Jacques et GALLET Georges Hilaire, *Le Livre des anciens astronautes*, Paris, Albin Michel, coll. « Les Chemins de l'impossible », 1977.
[7] BERGIER Jacques, *La Grande conspiration russo-américaine*, Paris, Albin Michel, 1978.
[8] BERGIER Jacques, *La Guerre secrète de l'occulte*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 1978.
[9] Cette théorie pseudo-scientifique, aussi appelée « théorie des anciens astronautes », postule que les anciennes civilisations auraient été en contact avec des populations extra-terrestres. Elle s'inspire notamment de l'œuvre lovecraftienne, dans laquelle les « grands anciens », sur lesquels s'appuie toute la mythologie originale de l'auteur, sont des créatures extra-terrestres que les civilisations antiques ont prises pour des divinités et qu'elles ont vénéré (par exemple dans *Dagon*, trad. Paule Perez, Paris, Belfond, 1969). C'est probablement sous l'influence de Lovecraft que Bergier formule à son tour ce type d'hypothèses.
[10] GALIFRET Y. (dir.), *Le Crépuscule des magiciens : le réalisme contre la culture*, Paris, Éditions de l'union rationaliste, 1965.
[11] WAUTERS Bruno et STERNBERG Jacques, « Faut-il brûler les anthologies Planète ? », *Fiction*, nº 142, septembre 1965, p. 126-131.

d'avoir effectué des coupes dans les textes publiés. La réponse de Jacques Sternberg, qui dirige les anthologies, paraît également dans le même numéro au titre du droit de réponse. Bien que la revue *Fiction* ait ainsi tenté de se séparer de la mauvaise réputation de *Planète*, on peut soupçonner que la science-fiction a pâti de cette association avec les positions controversées de Bergier et Pauwels et leurs discours plus ésotériques que scientifiques.

C'est pourtant bien un ouvrage de Jacques Bergier, *Admirations*[1], qui constitue un des exemples les plus intéressants d'une réception précoce de la fantasy en France. Paru en 1970 chez Christian Bourgois, *Admirations* est un recueil de courts essais consacrés à des écrivains que Bergier apprécie : s'y côtoient, en particulier, Tolkien, C.S. Lewis, Abraham Merritt et Robert E. Howard. Un second volume, qui n'a jamais vu le jour, devait s'intéresser, parmi d'autres auteurs, à Clark Ashton Smith et à Lord Dunsany. Si Bergier n'y emploie pas le terme de « fantasy », il change néanmoins sa terminologie en utilisant l'expression francisée « fantaisie héroïque »[2] dans le chapitre consacré à Howard, plus précise que le terme de « fantastique » qu'il utilisait dans une acception très vaste dans l'article « Une littérature différente ». Il esquisse quelques traits de l'histoire du genre, toujours dans les pages dédiées à Howard :

> Evidemment, Howard n'a pas inventé dans la littérature moderne le genre de la fantaisie héroïque. Ce genre, que l'on peut considérer comme la vraie littérature d'évasion et une protestation contre la civilisation industrielle, paraît avoir été inventée en 1880 par l'auteur anglais William Morris. Toute l'œuvre de Howard, à part quelques textes, westerns et un roman de science fiction [sic], *Almuric*, se trouve à l'intérieur du genre de la fiction héroïque. Ce genre n'a pas et ne cherche pas à avoir la rigueur de la science fiction [sic].[3]

La référence à Morris, dont l'œuvre romanesque n'est pourtant pas encore traduite en français et reste très méconnue, est ici très intéressante, et montre que Jacques Bergier a effectué un lien précoce entre la branche anglaise de la fantasy et son pendant *pulp* américain.

Il est néanmoins étonnant de constater que Bergier n'utilise pas l'expression de « fantaisie héroïque » dans les chapitres consacrés à Tolkien, à Lewis ou à Merritt. Il présente ce dernier comme l'inventeur des « formes modernes »[4] de la science-fiction et du fantastique, et le compare notamment à Lovecraft, à Arthur Machen – ou encore, de façon plus inattendue, à André Breton. Il décrit *La Nef d'Ishtar*[5] comme une œuvre érotique, et raconte l'échec de sa

---

[1] BERGIER Jacques, *Admirations*, *op. cit.*
[2] *Ibid.*, p. 279.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 57.
[5] MERRITT Abraham, *La Nef d'Ishtar*, trad. Michel Deutsch, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-Fiction », 1975.

tentative de faire éditer ce roman dans des collections consacrées à cette littérature. *La Nef d'Ishtar*, qui se penche sur le voyage dans le temps d'un archéologue et son implication dans une guerre divine entre Ishtar et son opposant Nergal, est pourtant désormais considéré comme l'un des premiers textes de fantasy pré-tolkienienne, et s'apprête à bénéficier d'une réédition chez Callidor[1].

Dans son chapitre dédié à Tolkien, Bergier utilise principalement le terme d'« épopée » pour désigner *Le Seigneur des Anneaux*, qu'il considère comme « le plus grand ouvrage fantastique du siècle »[2]. Nous savons que Bergier a découvert Tolkien au moins quelques années plus tôt : il le mentionne déjà dans la préface de l'anthologie *Les Chefs-d'œuvre du fantastique*[3], parue chez les éditions Planète en 1967, et reproduite dans l'anthologie *L'Aube du magicien* dirigée par Joseph Altairac. Il y utilisait, une fois encore, le terme de « fantastique » dans une acception anglophone incluant le merveilleux :

> Aussi les romans fantastiques réussis sont-ils très rares.
>
> Il y a évidemment *Dracula*, de Bram Stoker. Il y a *Plus noir que vous ne le pensez*, de Jack Williamson. Et surtout, la remarquable trilogie qui honore la littérature anglaise contemporaine, je veux dire *Le Seigneur des anneaux*, du professeur J.R.R. Tolkien. Ces trois volumes de près de 2000 pages en tout, où n'apparaît aucun personnage humain[4], qui décrivent un combat apocalyptique entre le bien et le mal, constituent une œuvre immense et profonde. Si le fantastique n'avait déjà acquis ses lettres de noblesse, *Le Seigneur des anneaux* les lui aurait données.[5]

En 1970 dans *Admirations*, Jacques Bergier précise son propos, et pointe plusieurs particularités inhérentes à la fantasy. Il précise notamment que les habitants de la Terre du Milieu ne sont pas surpris par la magie inhérente à leur univers et que « les miracles leur paraissent naturels »[6], caractéristique qui oppose nettement le merveilleux tolkienien à une définition todorovienne du fantastique. Bien qu'affirmant que Tolkien n'utilise pas les procédés propres à la science-fiction, il risque une interprétation « scientifique » du bassin d'eau utilisé par les elfes pour la divination, remarquant que la lumière de Vénus vient se poser sur l'anneau de Galadriel au moment où celle-ci utilise l'objet, et supposant donc que le miroir de vision fonctionnerait à

---

[1] PROLONGEAU Hubert, *Callidor, l'éditeur qui remonte le fleuve de la fantasy*, [https://www.telerama.fr/livre/callidor-lediteur-qui-remonte-le-fleuve-de-la-fantasy-6812945.php], consulté le 28 septembre 2022.
[2] BERGIER Jacques, *Admirations*, *op. cit.*, p. 180.
[3] BERGIER J., GRALL A., et STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre du fantastique*, *op. cit.*
[4] Une erreur d'interprétation surprenante de la part de Bergier, quand le reste du texte montre pourtant une bonne connaissance de l'œuvre tolkienienne.
[5] ALTAIRAC J. (dir.), *Jacques Bergier. L'Aube du magicien*, Paris, L'Œil du sphinx, coll. « Les dossiers du réalisme fantastique », 2016, vol. 2/2, p. 196.
[6] BERGIER Jacques, *Admirations*, *op. cit.*, p. 187.

l'aide d'une technologie vénusienne. Cette interprétation étonnante – dont Bergier n'est lui-même pas tout à fait convaincu – correspond certainement à une tentative de reconnecter l'originalité de l'œuvre de Tolkien à des *topoi* littéraires plus familiers d'un lecteur de science-fiction, plus habitué à ce que les mondes secondaires se situent sur des planètes lointaines que dans un passé mythique[1]. Pourtant, Bergier semble comprendre la particularité du *worldbuilding* tolkienien : « [i]l ne s'agit ni d'une satire, ni d'une allégorie, ni d'une projection d'un monde matériel, il s'agit d'une création »[2].

Le propos de Bergier s'accompagne également d'une défense : déplorant que ces auteurs ne soient pas suffisamment traduits, édités et connus en France, il enchaîne les qualificatifs mélioratifs et plaide en faveur de la qualité littéraire des textes, valorisant notamment l'intégration de passages versifiés :

> La langue de Tolkien est d'une grande beauté. De plus, comme il convient à une épopée, les personnages se mettent à s'exprimer en vers, qui sont également très beaux. Souvent, ces vers ont été entendus en rêve. Dans d'autre cas, ils sont prophétiques. Ils ne sont pas en tous cas, séparés du texte, ni placés au début des chapitres. Ils font partie intégrante de l'épopée.[3]

La même formulation est répétée dans le chapitre consacré à Howard, dont il décrit le style comme un « mélange de prose et de vers et d'une grande beauté »[4]. Il est intéressant de noter que cette insistance sur la qualité littéraire s'appuie, dans les deux cas, sur le prestige incontestable de la poésie – les auteurs seraient ainsi légitimés par leur maîtrise des vers. Il semblerait en tous cas que Bergier, en s'attachant à défendre cette première sélection d'écrivains, ait réussi à dessiner de manière intuitive les contours d'un genre que le lectorat français ne connaît pas encore : il compare Abraham Merritt et Tolkien à Lovecraft, évoque l'influence de William Morris et de George MacDonald sur C.S. Lewis, ou encore celle de Tolkien sur Michael Moorcock. Bien qu'il ne généralise pas le terme de « fantaisie » ou de « fantaisie héroïque » à l'ensemble de ces auteurs, il effectue des rapprochements qui constituent les prémisses d'une « généricité lectoriale »[5], raisonnant par analogies.

Gérard Klein, qui commente la parution d'*Admirations*, n'emploie, pour sa part, aucun terme pouvant désigner la fantasy, et déplore certaines imprécisions de Bergier (notamment en ce qui concerne les dates de la correspondance entre Howard et Lovecraft) ainsi que sa tendance

---

[1] Bergier ne semble pourtant pas perturbé par cette dimension dans le chapitre consacré à Howard, quand il décrit l'âge hyborien dans lequel évolue le personnage de Conan.
[2] BERGIER Jacques, *Admirations, op. cit.*, p. 177-178.
[3] *Ibid.*, p. 185-186.
[4] *Ibid.*, p. 257-258.
[5] SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, op. cit.*, p. 147.

à incorporer des anecdotes personnelles à son travail critique. L'article de Klein nous intéresse néanmoins dans la mesure où il indique quels auteurs, parmi ceux cités par Bergier dans *Admirations*, sont encore inconnus en France en 1970, même parmi les amateurs et amatrices de littératures de genre :

> Quelques-uns d'entre eux sont maintenant assez bien connus du lecteur français. Ainsi John Buchan quoique ses meilleures œuvres, aux dires de Jacques Bergier et aussi selon mon goût, soient encore inédites ici. Ainsi Arthur Machen, C.S. Lewis et surtout H.P. Lovecraft. A l'opposé, J.R.R. Tolkien, Talbot Mundy et Robert Howard sont encore presque inconnus. Il y a de grands risques que l'œuvre maîtresse de Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux*, ne soit jamais publiée en français car sa traduction présente de redoutables difficultés. Entre ces extrêmes, des écrivains comme Merritt, Efremov, Campbell et Stanislas Lem sont connus ici pour quelques-uns seulement de leurs livres, et malheureusement dans des traductions souvent indignes de l'original.[1]

Si Gérard Klein a fait partie, par la suite, des plus farouches détracteurs de la fantasy, il n'emploie pas encore ce terme en 1970, et n'adresse aucune critique au genre dans cet article – rien n'indique, au demeurant, qu'il le différencie de la science-fiction.

[1] KLEIN Gérard, « Réflexion sur des livres-univers », *Fiction*, nº 204, décembre 1970, p. 144.

2. La fantasy, un « parent doublement pauvre des Lettres avec majuscule »[1]

Dès les années 1970, une séparation s'opère entre la réception de la fantasy britannique, qui n'est, comme on l'a vu, généralement pas identifiée comme telle, et la réception de la fantasy américaine, qui s'importe sous le nom d'*heroic fantasy*, avec une orthographe fluctuante, parfois en partie francisée (« héroïc fantasy », avec des variations au niveau des accents, trémas ou tirets). Cette dichotomie est d'ailleurs propre à l'histoire du genre, des auteurs tels que Tolkien, Dunsany ou Peake n'y ayant été rattachés que de manière tardive et ayant globalement échappé à cet étiquetage, là où la production américaine s'inscrit nettement dans la tradition populaire des *pulps*. L'édition française épouse cette même distinction : les œuvres britanniques sont majoritairement publiées dans des collections de littérature générale tandis que les cycles américains sont assimilés à de la science-fiction – celle-ci paraissant effectivement dans les mêmes revues et anthologies que la fantasy.

L'article de Jacques Goimard paru en juillet 1970 dans le supplément littéraire du *Monde*[2] fait pourtant déjà le lien entre la branche américaine et la branche anglaise, et cite à la fois les auteurs de *pulps* comme Howard, Fritz Leiber et Sprague de Camp, mais aussi les auteurs européens (Dunsany, Tolkien, Peake ou encore William Morris). Le critique propose d'ailleurs un terme francisé pour désigner *la sword and sorcery*, « roman de philtre et d'épée », une expression certes ingénieuse mais qui ne connaît aucune postérité. Le rapprochement proposé par Goimard, à la suite de Bergier, ne s'est pas traduit immédiatement par une convergence en termes de réception : la *sword and sorcery* américaine est d'abord confondue avec la science-fiction puis rejetée avec virulence par la critique endogène, suscitant des polémiques véhémentes, quand Tolkien, représentant de la branche britannique, bénéficie en premier lieu d'une réception élogieuse et fait figure d'exception avant d'être assimilé à rebours à la fantasy et de se retrouver dévalorisé par association.

a. Un « sous-sous-genre »[3] de la science-fiction ?

Sans revenir en détail sur l'importation de la science-fiction anglophone en France, déjà étudiée par Simon Bréan[4] et Jean-Marc Gouanvic[5], rappelons rapidement que celle-ci arrive par

[1] BERTHELOT Francis, *Solstice de fer*, Paris, Temps futurs, coll. « Heroic fantasy », 1983, p. 7.
[2] GOIMARD Jacques, « Un genre anglo-saxon : l''heroic fantasy' », *op. cit.*
[3] BERTHELOT Francis, *Solstice de fer*, *op. cit.*, p. 7.
[4] BREAN Simon, *La science-fiction en France*, *op. cit.*
[5] GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de la traduction*, *op. cit.*

vagues, tout d'abord avec l'engouement pour l'œuvre de Wells dans les années 1910, puis, dès les années 1930, par l'intervention de critiques, d'éditeurs et d'écrivains tels que Régis Messac, Georges-Hilaire Gallet ou encore Jacques Bergier, cité précédemment, avant de s'intensifier dans les années 1950 « grâce à l'investissement d'agents dotés d'une forte légitimité culturelle, le trio Boris Vian, Raymond Queneau et Michel Pilotin »[1], qui fondent d'ailleurs ensemble le club des Savanturiers. Comme le remarque toujours Jean-Marc Gouanvic, les tentatives d'importation antérieures aux années 1950 n'ayant pas rencontré de véritable écho, c'est seulement après-guerre que le genre connaît un véritable essor auprès du public français, désormais plus disposé à accueillir cette nouvelle littérature :

> L'échec total des efforts de Renard au début du siècle, de Messac et de Gallet, après l'émergence de la SF américaine, tient essentiellement à l'absence dans l'espace culturel français avant 1939-1945 d'un public qui aurait intériorisé les valeurs du changement social et l'attrait pour l'altérité qui s'expriment à travers la SF américaine. Par contre, ce qui paraissait impossible avant la guerre semble emporter un assentiment assez large dès après la guerre : le mouvement d'intérêt pour la SF dénote sinon encore une mutation profonde de la société française, du moins un appel au changement qui prend la forme d'une ouverture aux valeurs de l'Amérique triomphante, celle de Yalta, du plan Marshall et de l'OTAN.[2]

La fantasy américaine se diffuse aussi grâce à cette nouvelle ouverture du marché français aux produits culturels américains, puisqu'elle côtoie la science-fiction dans les mêmes revues populaires – les *pulps* tels qu'*Amazing Stories* et *Weird Tales*, où les classifications génériques sont très souples. Elle ne bénéficie pourtant pas forcément des efforts de traduction des premiers porte-paroles français, qui cherchent, dans le corpus très prolifique des *pulps*, à présenter au public des œuvres particulièrement représentatives de la science-fiction. Les traductions de textes de fantasy sont donc plus tardives. Après les quelques nouvelles éditées par Bergier, ce sont les éditions OPTA qui deviennent les pionnières de ce domaine. Créées en 1933, ces dernières sont au départ une agence de publicité (Office de Publicité Technique et Artistique), et se consacrent ensuite, sous l'impulsion de Maurice Renault, à l'édition de romans et de revues. Vivien Féasson souligne l'importance de cette maison d'édition dans l'essor de la science-fiction et de la fantasy en France :

> Après la création de *Mystère Magazine* en 1948, elle lance *Fiction* en octobre 1953, qui n'est au départ qu'une excroissance de la revue américaine *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, dont elle traduit les textes. Elle s'en détache finalement en 1958, quand Alain Dorémieux devient rédacteur en chef et se met à publier les œuvres d'auteurs français comme Gérard Klein ou Jean-Pierre Andrevon. L'écrasante majorité de la production touche beaucoup

[1] *Ibid.*, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 53.

> moins à la fantasy qu'à la science-fiction (OPTA reprendra d'ailleurs en 1963 la revue *Galaxie*). La maison d'édition ne fait cependant pas que dans la revue ; elle publie également plusieurs collections prestigieuses (couverture cartonnée, jaquette couleur, édition limitée, etc.), dont deux consacrées aux mondes de l'imaginaire : le « Club du Livre d'Anticipation » en 1965 (avec très peu de fantasy jusque dans les années 1980) et surtout le « Club du Livre Aventures fantastiques » (1968-1986), sous la houlette de Dorémieux puis de Michel Demuth et Daniel Walther.[1]

C'est dans cette dernière collection que se font les premières parutions de fantasy : « Aventures fantastiques » accueille en effet plusieurs « grands anciens » américains comme Fritz Leiber, John Norman, Thomas Burnett Swann, Abraham Merritt et Ursula Le Guin, aux côtés d'auteurs de récits fantastiques souvent considérés comme des « classiques », français ou étrangers, tels que Maurice Leblanc, Gaston Leroux et Bram Stoker. Bien que les œuvres de fantasy américaine publiées chez OPTA ne correspondent aucunement au genre fantastique dans sa définition française, on retrouve encore une fois l'ambiguïté de la définition anglophone à l'origine de cette confusion. Certains romans de Michael Moorcock, auteur britannique, mais dont les œuvres s'inscrivent nettement dans la tradition américaine du *sword and sorcery* et des *pulps*, font également leur apparition dans cette collection : le recueil *Elric le nécromancien*[2], est publié dès 1969 avec une préface de Jacques Bergier et des illustrations de Philippe Druillet. En 1972, la maison Édition Spéciale, ancêtre de Lattès, publie également, sous l'influence d'*Admirations* de Jacques Bergier (du moins d'après ce qu'affirme Joseph Altairac[3]), trois recueils de nouvelles dédiés au personnage de Conan de Robert E. Howard : *Conan*[4], *Conan : la fin de l'Atlantide*[5] et *Conan : la naissance du monde*[6].

Les éditions du Masque proposent également plusieurs titres de fantasy dans leur collection « Le Masque fantastique » (1976-1977) : un roman de Robert E. Howard, un autre de Fritz Leiber, quelques œuvres plus horrifiques comme *Le Masque des regrets*[7] de Kurt Steiner et deux titres de Nathalie et Charles Henneberg mais surtout des textes de la vague des

---

[1] FEASSON Vivien, *La Retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 108-109.
[2] MOORCOCK Michael, *Elric le nécromancien*, trad. Frank Straschitz, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1969.
[3] ALTAIRAC Joseph, « Jacques Bergier ou l'homme qui découvrit aussi Robert E. Howard », *in* Fabrice TORTEY (dir.), *Echos de Cimmérie : Hommage à Robert Ervin Howard (1906-1936)*, Paris, L'Œil du sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », n° 10, 2009, p. 263-268.
[4] HOWARD Robert E., SPRAGUE DE CAMP Lyon et CARTER Lin, *Conan*, trad. Anne Zribi, Paris, Édition spéciale, coll. « Science-Fiction », 1972.
[5] HOWARD Robert E. et SPRAGUE DE CAMP Lyon, *Conan : la fin de l'Atlantide*, trad. François Truchaud, Paris, Édition spéciale, coll. « Science-Fiction », 1972.
[6] HOWARD Robert E. et SPRAGUE DE CAMP Lyon, *Conan : la naissance du monde*, trad. François Truchaud, Paris, Édition spéciale, coll. « Science-Fiction », 1972.
[7] STEINER Kurt, *Le Masque des regrets*, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1977.

« sous-Conan »[1] américains des années 1960 et 1970, tels que la saga *Kothar*[2] de Gardner F. Fox ou *Thongor*[3] de Lin Carter. En Belgique, les éditions Marabout mêlent également fantastique, fantasy et science-fiction dans plusieurs de leurs collections : ainsi, « Bibliothèque Marabout – science-fiction » (1964-1981) publie en 1979 deux titres de Tanith Lee, *Le Réveil du volcan*[4] et *Volkhavaar*[5], lequel est explicitement présenté comme de l'« [h]eroic fantasy de haut niveau » en quatrième de couverture ; la collection « Bibliothèque Excentrique » (1974-1976) réédite des contes merveilleux du XIXe de précurseurs français, déjà cités ici, comme les *Légendes rustiques* de George Sand ou les *Contes d'un buveur d'éther*[6] de Jean Lorrain ; enfin la collection « Bibliothèque Marabout – Fantastique » (1962-1983), la plus prolifique, publie des auteurs de « classiques » de la littérature fantastique tels que Maupassant, Paul Féval, Robert Louis Stevenson ou Mary Shelley, des auteurs plus contemporains tels que Claude Seignolle ou Marcel Brion, mais aussi du merveilleux scientifique (*Les Mains d'Orlac*[7] de Maurice Renard) et quelques romans situés davantage du côté de la fantasy, comme *She*[8] et *Aycha*[9] de Rider Haggard. Ces collections sont principalement dirigées sur toute la période par Jean-Baptiste Baronian, auteur d'un essai méconnu dédié à la littérature fantastique et merveilleuse sur lequel nous reviendrons (II.3.a.), et qui fait partie des premiers critiques à avoir effectué un rapprochement entre la fantasy anglo-saxonne et les auteurs de merveilleux français.

La confusion entre fantasy, fantastique et parfois même genre horrifique n'exclut pas son assimilation avec la science-fiction : en effet, l'appellation de « fantastique » est utilisée dans les années 1950 pour désigner des collections de science-fiction, notamment le « Rayon Fantastique » né de la collaboration entre Hachette et Gallimard, dirigé par Stephen Spriel (pseudonyme de Michel Pilotin) puis Georges H. Gallet, qui publie dès 1951 des œuvres traduites de science-fiction américaine – Jacques Sternberg considère d'ailleurs la science-fiction comme une « succursale du fantastique »[10]. La collection « Aventures fantastiques »

---

[1] BAUDOU Jacques, *La Fantasy, historique et définition du genre*, [http://www.lecturejeunesse.org/articles/la-fantasy-historique-et-definition-du-genre/], consulté le 6 juillet 2021.
[2] FOX Gardner F., *Kothar*, 3 volumes, trad. François Truchaud, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976-1977.
[3] CARTER Lin, *Thongor*, 6 volumes, vol. 1 trad. François Truchaud, vol. 2 trad. Henry Fagne, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976-1977, vol. 3 trad. André Graff, vol. 4 à 6 trad. Jean-Pierre Labrande, Paris, Albin Michel, coll. « Épées et dragons », 1988-1989.
[4] LEE Tanith, *Le Réveil du volcan*, trad. Francis Max, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout Science-fiction », 1979.
[5] LEE Tanith, *Volkhavaar*, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout Science-fiction », 1979.
[6] LORRAIN Jean, *Contes d'un buveur d'éther*, Verviers, Marabout, 1975.
[7] RENARD Maurice, *Les Mains d'Orlac*, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout - Fantastique », 1978.
[8] HAGGARD Henry Rider, *Elle*, *op. cit.*
[9] HAGGARD Henry Rider, *Aycha*, trad. Marcel Benoit, Paris, Crès, 1925.
[10] STERNBERG Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain Vague, 1958.

cède d'ailleurs la place dans les années 1980 au « Club du livre d'anticipation », souvent abrégé en CLA (qui « publiera notamment des autrices contemporaines comme Carolyn Janice Cherryh, Barbara Hambly et Tanith Lee »[1]), tout en entérinant la confusion des genres via son titre, référence explicite aux futurs possibles de la science-fiction.

Quelques remarques des éditeurs et commentateurs de la période montrent bien que la fantasy, sans être toujours nommée, est pourtant distinguée des deux autres genres : le duo de textes *La Forêt de* l'éternité et *Au temps du minotaure*[2] de Thomas Burnett Swann, paru chez « Aventures Fantastiques » porte le bandeau « dans la lignée de Tolkien, un maître de la MYTHOLOGIE-FICTION » et Serge-André Bertrand parle de « fantastique mythologique »[3] dans la revue *Fiction*. Les critiques de *Fiction* sont d'ailleurs assez représentatives de cette identification qui s'opère en dépit des étiquetages éditoriaux fluctuants. Jean-Pierre Andrevon désigne par exemple *Les Portes sans retour*[4] de Julia Verlanger de « space-opera entrelardé d'heroic-fantasy »[5] dès 1976 ; George W. Barlow, commentant la parution de *La Chaîne de feu*[6] de Kurt Steiner chez « Le Masque Fantastique », écrit en 1977 que « cette série ne choisit pas nettement entre le fantastique et la science-fiction » et qualifie « Le Masque Fantastique » de « collection disparate »[7]. Vivien Féasson remarque également, en observant les premières parutions OPTA, que les préfaces respectives de Jacques Bergier pour *Elric le nécromancien*[8] et de Marcel Thaon pour *Le Cycle des épées*[9] de Fritz Leiber ne mentionnent pas encore le terme de « fantasy », mais prennent pourtant soin de différencier les œuvres préfacées de la science-fiction :

> Si le mot « fantasy » n'est pas encore employé, on oppose dans les deux cas les textes aux récits scientifiques et futuristes de la science-fiction, avant d'affirmer qu'il existe une place dans le champ littéraire pour des histoires s'affranchissant des règles du pragmatisme au profit de l'imaginaire, de la poésie, du surréalisme et même… du littéraire. Il n'est cependant jamais

[1] FEASSON Vivien, *La retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 109.
[2] SWANN Thomas Burnett, *La Forêt de l'éternité. Au temps du minotaure*, trad. Michel Deutsch, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1973.
[3] BERTRAND Serge-André, « Diagonales », *Fiction*, nº 236, août 1973, p. 151.
[4] VERLANGER Julia, *Les Portes sans retour*, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976.
[5] ANDREVON Jean-Pierre, « Les Portes sans retour, de Julia Verlanger », *Fiction*, nº 273, octobre 1976, p. 183.
[6] STEINER Kurt, *La Chaîne de feu*, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976.
[7] BARLOW George W., « La Chaîne de feu, de Kurt Steiner », *Fiction*, nº 276, janvier 1977, p. 175.
[8] MOORCOCK Michael, *Elric le nécromancien*, *op. cit.*
[9] LEIBER Fritz, *Le Cycle des épées*, 7 volumes, vol. 1 et 2 trad. Jacques Parsons, vol. 3 à 5 trad. Jacques de Tersac, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1970-1972, vol. 6 trad. Jacques Corday et Arlette Rosenblum, Paris, Temps futurs, coll. « Heroic fantasy », 1983, vol. 7 trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction / Fantasy », 1991.

> question de se réapproprier cette production en France mais plutôt de découvrir un courant littéraire typiquement anglo-saxon. [1]

Si l'on retrouve ici les discours de « spécificité » de l'imaginaire anglo-saxon déjà relevés chez les commentateurs de Dunsany et de Peake, on note surtout, à l'instar de Vivien Féasson, une situation paradoxale du genre, qui peine à s'affranchir d'une annexion par la science-fiction. Et pour cause, puisque les supports de publication, et même les traducteurs, sont similaires :

> En dépit de cette volonté de démarcation, l'ensemble des « passeurs » de fantasy s'inscrit encore dans le champ éditorial de la SF : Marcel Thaon est un psychologue clinicien passionné qui mêle son amour de Philip K. Dick et du genre en général à ses études sur la psychologie et la psychanalyse, et la majorité des traducteurs semble avoir travaillé avant tout sur des nouvelles et des romans de science-fiction (Michel Deutsch a également œuvré pour « Série noire ») avant de cesser d'exercer, pour la plupart, dans les années 1980. Philippe R. Hupp, traducteur du premier volume de *Terremer*, est d'abord l'organisateur de festivals de science-fiction à Metz dans les années 1970-80, lesquels permettent au public de rencontrer des auteurs français mais aussi la majorité des auteurs anglais et américains.[2]

La confusion entre fantasy et science-fiction se poursuit encore via la collection « Titres SF » des éditions Lattès (1979-1983), dirigée par Marianne Leconte, qui publie les volumes de *Conan* de Robert Howard, quelques romans de Michael Moorcock et de Roger Zelazny aux côtés d'auteurs de science-fiction reconnus tels que Philip K. Dick et Frank Herbert. La facilité avec laquelle certains auteurs américains oscillent entre les genres au fil de leurs parutions contribue également à cette indistinction : Ursula Le Guin, déjà connue par le public pour ses œuvres de science-fiction, voit ainsi publier son cycle de fantasy *Terremer*[3] dans la collection « Ailleurs et demain » de Robert Laffont en 1991, alors que la fantasy commence pourtant à être identifiée comme telle. Parmi d'autres exemples,

> [l]e cycle des *Princes d'Ambre* de Roger Zelazny connaît le même type d'identification à retardement : Zelazny étant aussi auteur de SF, le cycle paraît d'abord dans la collection « Présence du futur » à partir de 1975, sans mention particulière, et reste un « Folio/SF » après absorption du catalogue de « Présence du futur » en 2000, ce n'est que la dernière édition, en 2008, qui porte un « sceau » ajoutant « fantasy » à la couverture « Folio/SF ».[4]

Les collections de poche, telles que « Pocket SF », dirigée par Jacques Goimard depuis 1977, et « J'ai lu SF », dirigée par Jacques Sadoul, continuent d'alimenter le malentendu. En

---

[1] FEASSON Vivien, *La Retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 109-110.
[2] *Ibid.*, p. 110.
[3] LE GUIN Ursula K., *Terremer*, *op. cit.*
[4] LANGLET Irène, BESSON Anne, HOLMES Diana et LEVET Natacha, « Littératures de genre », in Bernard BANOUN, Isabelle POULIN et Yves CHEVREL (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire des traductions en langue française », 2019, p. 974.

effet, si ces deux collections commencent à intégrer des œuvres de fantasy dans les années 1980, celles-ci ne sont pas toujours marquées comme telles : *Elric des dragons*[1] de Michael Moorcock est par exemple réédité en 1983 chez « Pocket SF » sans aucune indication visant à le différencier des œuvres de science-fiction qui peuplent la collection. Le label « fantasy » n'apparaît qu'en 1988 en poche lorsque la collection « Pocket SF », consécutivement à un changement de *design* majeur, intègre à ses couvertures des bandeaux noirs spécifiant « fantasy », qui vont même jusqu'à distinguer des sous-genres (*high fantasy, science fantasy*, etc.). Si ces bandeaux apportent effectivement des précisions de genre, la confusion reste malgré tout ancrée dans la politique éditoriale de la collection : en effet, qu'il s'agisse de fantasy comme de science-fiction, la tranche argent et les illustrations de Wojtek Siudmak conservent une grande unité esthétique. Le bandeau disparaît d'ailleurs dans les années 2000, remplacé par une simple mention en couverture (qui se déplacera au dos des ouvrages à partir de 2010). La collection concurrente « J'ai Lu SF » publie également quelques romans de Tanith Lee, de Catherine L. Moore et de Robert Howard, sans effectuer de distinction entre fantasy et science-fiction jusqu'à la création de la collection parente « J'ai Lu Fantasy » en 1998, soit très tardivement.

La fantasy se confond donc avec la science-fiction dans le système éditorial français et souffre de difficultés similaires, notamment en ce qui concerne la traduction. En effet, cette littérature sérielle est souvent constituée de grands cycles aux multiples volumes qui ne bénéficient que rarement d'une continuité dans le travail de traduction. Cette fluctuation engendre des incohérences nombreuses qui rendent les œuvres d'autant plus difficiles d'accès pour un lectorat naissant. Le cycle des *Neuf princes d'Ambre*[2] de Roger Zelazny, déjà cité, en est un exemple frappant :

> Ce cycle de 10 volumes a été traduit, entre 1975 et 1993, par six traducteurs différents (Roland Delouya, Ronald Blunden, Bruno Martin pour 2 vol., Philippe Hupp, Jean-Pierre Pugi pour 4 vol., et enfin Luc Carissimo) : ce manque de continuité dans la traduction des vastes ensembles caractérisant le genre apparaît comme un problème récurrent dans ces pratiques éditoriales.[3]

L'absence de continuité s'accompagne d'erreurs nombreuses, dues au fait que « la première génération de traducteurs était souvent constituée de passionnés, qui ont compté pour

[1] MOORCOCK Michael, *Elric des dragons*, trad. Daphné Halin, Paris, Pocket, coll. « Pocket SF », 1983.
[2] ZELAZNY Roger, *Les Neuf princes d'Ambre*, 10 volumes, vol. 1 trad. Roland Delouya, vol. 2 trad. Ronald Blunden, vol. 3 trad. Bruno Martin, vol. 4 et 5 trad. Philippe R. Hupp, vol. 6 à 9 trad. Jean-Pierre Pugi, vol. 10 trad. Luc Carissimo, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1975-1993.
[3] LANGLET Irène, BESSON Anne, HOLMES Diana et LEVET Natacha, « Littératures de genre », *op. cit.*, p. 974.

l'émergence du genre, mais qui n'étaient pas toujours d'excellents anglicistes »[1], ou, à l'inverse, au manque de connaissance du genre des traducteurs professionnels, parfois déroutés par le *worldbuilding* propre à la fantasy. Les traductions de Robert E. Howard par Eric Chedaille, par exemple, passent à côté des références aux « Grands Anciens » de l'œuvre lovecraftienne, « laissant le lecteur français perplexe, privé de repères intertextuels »[2]. Comme le note également Vivien Féasson,

> Si la science-fiction pratique largement le néologisme, la fantasy préfère s'en tenir à une langue relativement simple (même le vocabulaire médiévalisant et archaïque se fait rare dans la majorité des romans) ; elle concentre donc son inventivité lexicale sur les patronymes, toponymes et noms de concepts. Il s'agit alors pour le traducteur de rendre au nom propre l'aura que celui-ci semblait avoir dans l'original, ou de restituer toute la sémantique de ces mots composés dont l'anglais est si friand.[3]

Or, les traductions de ces noms propres, passant entre les mains de différents traducteurs et éditeurs au fil des éditions et des anthologies, sont remplies d'incohérences qui peuvent perturber l'immersion fictionnelle. Si certains noms sont francisés, d'autres conservent des sonorités anglaises, « créant ainsi un monde étrangement coincé à mi-chemin entre deux langues-cultures »[4]. Sans nous attarder sur les questions de traductologie, qui bénéficient déjà d'études effectuées par Vivien Féasson et Marie Perrier[5], nous pouvons toutefois souligner la difficulté pour le premier lectorat français de fantasy à apprécier pleinement les œuvres quand des incohérences viennent régulièrement entraver leur compréhension.

En outre, comme l'explique Jean-Marc Gouanvic, quand la science-fiction américaine s'importe en France, elle y transpose les mêmes structures éditoriales qu'aux États-Unis, qui n'existent pas encore sur le territoire : « les textes (romans et nouvelles) ne sont pas les seuls à être *traduits* : la traduction des textes s'opère en même temps qu'une *translation* de modèles institutionnels américains (collections et magazines spécialisées, *fanclubs*, prix et distinctions, etc.) »[6]. C'est ainsi que naissent dès les années 1950, en plus des collections spécialisées, des revues telles que *Fiction* chez OPTA, fondée par Maurice Renault en 1953, qui est une adaptation française de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* ou encore *Galaxie*, édition française de *Galaxy Science Fiction*, créée la même année chez les éditions Nuit et Jour

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 975.
[3] FEASSON Vivien, *La Retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 372.
[4] *Ibid.*, p. 374.
[5] PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft: transmission et traduction(s)*, *op. cit.*
[6] GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de la traduction*, *op. cit.*, p. 8.

avant d'être récupérée elle aussi par OPTA, ainsi que d'autres publications moins prolifiques telles que *Satellite* (1958-1963). Pour Gouanvic,

> […] ces structures institutionnelles ne sont pas innocentes : elles sont porteuses de modèles qui déterminent des positions sur le marché des biens symboliques. Le modèle gernsbackien de constitution du genre SF est celui qui a réussi, mais cette réussite a été chèrement payée par une marginalisation et une ghettoïsation de cette littérature […].[1]

L'importation de structures éditoriales venues des Etats-Unis cantonne ainsi la science-fiction à un lectorat de niche, déjà intéressé par les marges et les littératures de genre. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la science-fiction arrive dans un contexte où les produits culturels américains circulent plus facilement en Europe, ce qui contribue à susciter parfois un rejet massif :

> Loin de nous l'idée de minimiser l'opposition – parfois farouche – aux « valeurs américaines » que l'on constate dans certains groupes de l'espace culturel français immédiatement après la guerre. Les débats sur l'américanisation de la société française s'instaurent dès avant la guerre et on en trouve un écho dans les magazines et revues littéraires des années 1950 sur le thème de la science-fiction.[2]

Ce constat fait écho à celui de Jacques Sternberg, qui commente dès 1958 cette même réticence du public français :

> Cela dit, toute question d'étiquette mise à part, la Science Fiction [sic] devait fatalement nous parvenir dans une ambiance de « chose suspecte ». D'abord parce que tout ce qui touche de près ou de loin à l'imagination passe pour maudit en France. Impossible n'est pas français, dit le proverbe. Comme il dit vrai. Ensuite parce que cette Science Fiction [sic] nous arrivait des Etats-Unis sans explications préalables, sans mode d'emploi, débarquée sur le marché comme une denrée commerciale inscrite au programme du plan Marshall et on admit ce nouveau produit littéraire avec un certain mépris, comme on avait admis le Coca-Cola, à contre cœur et sans s'y intéresser.[3]

La science-fiction américaine qui arrive en France à cette époque n'est pas perçue dans une continuité avec le merveilleux-scientifique, déjà peu acclamé par la critique de son temps, ou même avec le roman d'aventures vernien, et apparaît comme un pur produit d'importation, transposé dans l'espace français avec ses propres revues et collections spécialisées qui le coupent du grand public. Ayant été confondue avec la science-fiction pendant plusieurs décennies, il n'est alors pas étonnant que la fantasy reçoive le même scepticisme de la part du grand public et des cercles lettrés.

---

[1] *Ibid.*, p. 60.
[2] *Ibid.*, p. 53.
[3] STERNBERG Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, *op. cit.*, p. 2-3.

La fantasy pâtit d'autant plus d'un rapport avec le monde anglophone perçu dans son cas comme unilatéral, alors que les éditeurs de science-fiction s'intéressent assez tôt à d'autres aires culturelles et linguistiques. Des numéros de revue et des anthologies consacrées à la science-fiction européenne sont publiés en France dès les années 1960, diversifiant d'emblée la provenance géographique du genre :

> La décennie 1960 voit ainsi émerger une première vague de traductions de l'italien, de l'allemand, du russe ou du polonais, relayée par une seconde, plus importante, entre 1973 et le début des années 1980. Autant que par un mouvement de découverte, elles sont animées à des degrés divers par des formes de contestation de l'hégémonie américaine, et les premières incursions hors de l'anglais sont naturellement des textes issus du bloc de l'Est, traduits dans des revues comme *Lettres soviétiques*, qui en développent les voix à la fois technophiles et anticapitalistes.[1]

Parmi quelques exemples, on peut en effet mentionner un premier dossier dans le numéro 63 de *Fiction* consacré à la science-fiction soviétique en 1958, un recueil de nouvelles russes sélectionnées par Bergier et paru chez Robert Laffont en 1962, puis réédité en 1972 chez Marabout. Un numéro spécial de *Fiction* est également dédié à la science-fiction italienne en 1964, avec des textes rassemblés par Roland Stragliati. Dans les années 1970, une deuxième vague de traductions émerge, « la contestation culturelle 'underground' des revues *Actuel* ou *Métal hurlant* veut changer le visage de la SF comme 'genre américain' »[2]. L'anthologie *Autres mondes, autres mers*, éditée dans la collection « Présence du futur » chez Denoël en 1974, et les anthologies du « Livre d'or de la science-fiction » chez Pocket viennent poursuivre ce décentrement du corpus américain dans les années 1980, se consacrant à la science-fiction allemande en 1980, à la science-fiction italienne en 1981, et, de nouveau, aux auteurs russes en 1984. La fantasy, au contraire, ne bénéficie pas de cette ouverture sur d'autres langues. A l'exception de la parution plus tardive, en 1984, de *L'Histoire sans fin*[3] de Michael Ende chez Stock, dans une traduction de Dominique Autrand, la fantasy reste cantonnée à une production anglophone et massivement américaine. Dans ce contexte, les quelques œuvres de fantasy qui s'entremêlent à la science-fiction sous des étiquettes éditoriales souvent peu claires sont perçus comme les émanations d'un « sous-sous-genre »[4], pour reprendre l'expression employée par Francis Berthelot en 1983, soit une branche isolée au sein d'une littérature elle-même déjà cantonnée dans les marges.

---

[1] LANGLET Irène, BESSON Anne, HOLMES Diana et LEVET Natacha, « Littératures de genre », *op. cit.*, p. 966.
[2] *Ibid.*, p. 967.
[3] ENDE Michael, *L'Histoire sans fin*, trad. Dominique Autrand, Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1984.
[4] BERTHELOT Francis, *Solstice de fer*, *op. cit.*, p. 7.

En 1974, *Le Magazine Littéraire* consacre un numéro entier à « La nouvelle science-fiction », où se trouve au sommaire, parmi des articles de Jacques Bergier, de Jacques Sadoul ou encore de Jacques Goimard, un texte de Lorris Murail consacré à l'*heroic fantasy*, intitulé « Des chevaliers et des sorciers ». L'article de Murail est clairement destiné à un public peu familier du genre, qui correspond au lectorat supposé du *Magazine Littéraire*, dont la ligne éditoriale est plutôt axée sur la littérature dite générale ou blanche. Le critique commence ainsi naturellement par une définition :

> *Il y a à l'intérieur de la science-fiction un genre particulier, l'heroic fantasy où des chevaliers sans peur et sans reproche luttent contre les dragons et les sorciers, armés d'épées magiques. Un genre passionnant.*
>
> La science-fiction, littérature infiniment vaste, a sécrété une forme à vocation plus particulièrement populaire où l'on retrouve les éléments principaux du roman épique ou d'aventure, l'héroïc-fantasy. La production d'héroïc-fantasy, que l'on appelle parfois également « sword and sorcery », est très abondante en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Le niveau moyen en est assez médiocre, mais les lecteurs français ont été protégés de l'essentiel de cette masse pour n'en recevoir que la frange la plus distinguée, pour ne pas dire la plus sophistiquée.[1]

Le genre est ainsi dévalorisé par l'adjectif « médiocre » dès les premières lignes de l'article, ce qui n'est pas sans répercussions dans le cadre d'une présentation précoce du genre dans la presse non-spécialisée. La fantasy est présentée comme une branche secondaire de moindre qualité et dont les codes sont moins exigeants. Murail insiste en effet un peu plus loin sur la liberté des auteurs de fantasy, qui, en s'affranchissant de la dimension spéculative de la science-fiction, font le choix de la facilité :

> On considère généralement la science-fiction – quoique cette définition soit limitative au point d'en devenir strictement fausse – comme l'art de mener des spéculations à caractère plus ou moins scientifique en prenant pour cadre un quelconque futur. L'héroïc-fantasy échappe légèrement à cette règle. Les aventures qu'elle conte sont rarement datées ou de préférence situées dans un passé très reculé, avant l'histoire en quelque sorte, et fréquemment placées dans ce qu'on nomme un univers parallèle. La raison en est évidente : ainsi, aucune contrainte n'est à craindre, aucune liaison avec une réalité connue n'est exigible.[2]

Nous reviendrons plus en détail sur l'argumentaire de cet article (II.2.c.), qui préfigure les nombreux reproches adressés au genre au cours de la décennie suivante. Avec l'article de Goimard dans le supplément littéraire du *Monde* en 1970, ce texte de Murail fait partie des

[1] MURAIL Lorris, « Des chevaliers et des sorciers », *Le Magazine Littéraire*, n° 88, mai 1974, p. 23-24.
[2] *Ibid.*, p. 24.

premiers écrits à définir la fantasy de manière unifiée, son apparition dans le paysage éditorial français étant, comme on a pu le constater, particulièrement disparate.

Stan Barets résume en ces termes la situation éditoriale de la fantasy en 1982, mettant l'accent sur l'éparpillement des publications, en science-fiction comme littérature générale, et sur une forme de mépris diffus. Le titre de son article, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », fait d'ailleurs écho à l'ouvrage de Jacques Sternberg défendant la science-fiction quelques années auparavant[1].

> Il y a eu Tolkien égaré chez Bourgois ; Conan et E. Lynn noyés dans la disparate production des éditions Lattès ; Vance, ses princes-démons, ses tchaïs et ses pnumes, éparpillés de Galaxie en Masque et de J'ai Lu en Presses-Pocket. Elisabeth Gilles a, pour Denoël, intelligemment introduit C.Q. Yarbro et G. Wolfe. Même le hasard qui semble présider aux destinées des éditions Opta a, dans ses choix erratiques, découvert Norman et son Gor, C.J. Cherryh et ses mondes magiques. Il n'est jusqu'à Klein, pape ordinaire d'une S.F. plus sophistiquée, qui n'ait été séduit par les charmes du *Terremer* de Le Guin.
>
> Voilà pour la situation présente qui nous conduit à un beau paradoxe. Comme Monsieur Jourdain avec sa prose, tout le monde est en train de faire de l'heroïc fantasy sans le savoir.
>
> Ou pire, sans le vouloir. Et, insulte suprême, en crachant dans la soupe.[2]

C'est justement dans les années 1980, soit après l'apparition du label « fantasy » dans l'espace français, que le genre est l'objet des critiques les plus virulentes, et ce notamment dans la presse spécialisée de science-fiction, laquelle aurait pourtant été la mieux à même de lui donner du crédit. En effet, au lieu de reconnaître son propre destin dans la fantasy, la science-fiction la perçoit comme une rivale à combattre.

b. La « contre-offensive »[3] de la science-fiction

Les critiques émanant du milieu de la science-fiction se radicalisent peu à peu entre les années 1970 et 1980. En effet, les quelques parutions de fantasy qui émaillent les collections de fantastique ou de science-fiction avant la fin des années 1970 bénéficient tout d'abord de critiques relativement mesurées. C'est le cas par exemple d'*Aycha*[4] de Rider Haggard (1905), roman d'aventures qui oscille entre fantastique et fantasy, que George W. Barlow commente en ces termes en 1975, lors de la réédition du roman dans la collection « Bibliothèque Marabout – Fantastique » :

---

[1] STERNBERG Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, *op. cit.*
[2] BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *Orbites*, nº 2, mai 1982, p. 136.
[3] NICOT Stéphanie, « Au royaume des aveugles les borgnes sont rois », *Fiction*, nº 339, avril 1983, p. 169-171.
[4] HAGGARD Henry Rider, *Aycha*, *op. cit.*

> Ce serait certes mentir de prétendre qu'à l'instar de leur toujours jeune héroïne ces romans n'ont pas pris une ride : à côté d'un exotisme fascinant, de visions fulgurantes et fuligineuses, d'une sensualité vibrante, d'aphorismes imagés et vigoureusement frappés, on y trouve des longueurs, des répétitions, de la grandiloquence, du moralisme et des rationalisations intempestives (c'est-à-dire de constants efforts pour réconcilier le fantastique avec le rationalisme — la magie n'est qu'une connaissance plus approfondie des lois de la nature, nous répète-t-on sans jamais le démontrer — l'érotisme avec la morale — nécessité de l'expiation, sublimation de la beauté charnelle par la splendeur de l'âme — , les doctrines hétérodoxes avec la révélation chrétienne — Osiris et Set sont assimilés au Bien et au Mal, et Isis à la Nature).[1]

Cette critique, plutôt nuancée, ne mentionne pas encore le terme de fantasy et assimile l'œuvre de Rider Haggard au genre fantastique revendiqué par la collection. Dès la fin des années 1970, un basculement s'opère à mesure que les parutions de fantasy se multiplient dans les collections de fantastique ou de science-fiction, et l'on rencontre sous la plume des critiques des propos de plus en plus violents à l'encontre du genre. Certains reprochent déjà à la fantasy de répéter les mêmes poncifs, comme Jean-Marc Ligny dans cette critique de *La Saga des runes*[2] de Michael Moorcock, parue dans la collection « Titres SF » de Lattès :

> Qu'on ne s'y trompe pas : c'est de la pure **heroic fantasy**, dans la grande tradition d'**Elric le Nécromancien**, avec tous les défauts, les qualités, les clins d'œil du genre, l'humour en plus.
>
> Les défauts : tendance, inhérente à l'**heroic fantasy**, à surenchérir sans cesse dans la bonté des bons, la méchanceté des méchants, la violence des batailles, la vulnérabilité du héros, l'invraisemblance de certaines situations…[3]

Le critique reconnaît toutefois des qualités au genre dès le paragraphe suivant, transformant l'écueil de la prévisibilité en élément indissociable du plaisir de lecture :

> Les qualités : la démesure de l'histoire, la magie du conte-qui-nous-rappelle-notre-enfance (si, si), le côté « feuilletonesque » qui fait penser à Dumas ou Zévaco, le style théâtral (antique/épique), l'intrigue à rebondissements multiples, tous ces indices qui nous font dire « aïe, il va arriver ceci » – et crac, ceci arrive, et hop, le héros s'en sort, on le savait mais on se réjouit quand même. Car notre imagination s'excite, nos rêves s'envolent, on se surprend à deviner l'histoire avant même de la lire, on guette la péripétie, on affabule sur le mystère, on saute à pieds joints dans les pièges et on frémit de délice dans le danger.[4]

---

[1] BARLOW George W., « *Aycha* par H. Rider Haggard », *Fiction*, nº 254, février 1975, p. 152.
[2] MOORCOCK Michael, *La Saga des runes* ou *La Légende de Hawkmoon*, 7 volumes, vol 1. trad. Jean-Luc Fromental et François Landon, vol. 2 trad. Jacques Guiot Paris, vol. 3 et 4 trad Bernard Ferry, vol. 5 à 7 trad. Gérard Lebec, vol. 1 à 4, Paris, Lattès, coll. « Titres SF », 1973-1980, vol. 5 à 7, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1989-1990.
[3] LIGNY Jean-Marc, « *La Saga des runes* par Michael Moorcock », *Fiction*, nº 311, septembre 1980, p. 161.
[4] *Ibid.*

La fantasy apparaît même, sous la plume de Bernard Blanc cette fois-ci, comme une forme de plaisir coupable. L'enchaînement des stéréotypes est justement ce qui rend la lecture réconfortante. Ainsi commente-t-il le cycle de *Terremer*[1] d'Ursula Le Guin :

> Bien sûr, il y a un héros supérieur, bien sûr les sorciers et les simples mortels ne sont pas sur un pied d'égalité, bien sûr on n'y trouve pas de critique du nucléaire, mais ce qui se dégage malgré cela est assez sympathique : une vision écologique du monde, où la nature est source du bien, où la sagesse est de respecter l'équilibre planétaire.
>
> De temps en temps, ça fait plaisir d'oublier les flics et de se plonger dans des aventures manichéennes bourrées de dragons et de filtres magiques. La marche à pied, les tempêtes et la cueillette des plantes médicinales c'est tout de même plus planant que les fusées atomiques.[2]

Il peut sembler étonnant que la critique reproche déjà au genre ses clichés alors que les œuvres de fantasy traduites en français sont encore dispersées et peu nombreuses dans les années 1970. Goimard évoque déjà « le vieillissement des archétypes »[3] et Lorris Murail, dans son article de 1974, critique également la monotonie du genre, attribuant ce défaut au format sériel :

> L'héroïc-fantasy obéit généralement à la règle de ce qu'on appelle littérature populaire qui veut qu'une œuvre reste rarement unique, s'intégrant plutôt dans une série. La plupart des écrivains qui pratiquent ce genre en font ainsi leur gagne-pain, au côté d'œuvres plus difficiles et moins lucratives. De surcroît, les éditeurs français ont tendance à fournir l'héroïc-fantasy par livraisons généreuses, laissant peu au lecteur le temps de reprendre son souffle. Cette littérature, déjà lassante car très répétitive, en souffre énormément, d'autant plus qu'on peut rarement se distraire de la monotonie de l'action en se délectant d'un style un peu raffiné. C'est ce qui coûte au *Cycle des Epées* de Leiber d'être un chef d'œuvre, la millième page étant là un objectif vraiment trop ambitieux. […] Elric lui-même ne serait-il pas plus grand si Moorcock ne lui avait pas, par la suite, engendré tant de demi-frères ?[4]

Il est vrai qu'une certaine unité esthétique se dégage des parutions de cette époque : la fantasy est en effet sous le sceau de Robert E. Howard et de Michael Moorcock, qui sont les auteurs les plus traduits et les mieux connus dans les années 1970 et 1980. Tolkien, par sa position excentrée, exerce bien entendu une influence déterminante (II.2.d.) mais occupe une place singulière dans le genre dont on connaît mieux la branche américaine.

---

[1] LE GUIN Ursula K., *Terremer*, 6 volumes, vol. 1 trad. Philippe R. Hupp, vol. 2 et 3 trad. Françoise Maillet, vol. 4 trad. Isabelle Delord, vol. 5 trad. Pierre-Paul Durastanti, vol. 6 trad. Patrick Dusoulier, vol. 1 à 3 Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1977, vol. 4 à 6, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et demain », 1991-2005.
[2] BLANC Bernard, « *Le Sorcier de Terremer*, *Les Tombeaux d'Atuan*, *L'Ultime rivage*, de Ursula K. Le Guin », *Fiction*, nº 282, août 1977, p. 176.
[3] GOIMARD Jacques, « Un genre anglo-saxon : l''heroic fantasy' », *op. cit.*
[4] MURAIL Lorris, « Des chevaliers et des sorciers », *op. cit.*, p. 23.

La décennie 1980 voit l'étiquetage « fantasy » commencer à s'imposer dans l'édition. Bien que le brouillage avec la science-fiction persiste, deux phénomènes, au début des années 1980, ancrent le terme de « fantasy » dans le paysage éditorial français : la création d'une rubrique dédiée, « Un brin de fantasy », dans la revue *Fiction* à partir du numéro 312 d'octobre 1980, sous la plume de Richard D. Nolane, et l'apparition de la première collection spécialisée, « Heroic Fantasy », chez Temps futurs. Or c'est à partir de ce moment que les critiques des revues de science-fiction deviennent particulièrement virulentes à l'égard de la fantasy : de sous-genre invisibilisé, celle-ci devient une branche déviante, vivement dénoncée dans la presse spécialisée. L'examen des revues *Fiction* et *Orbites* sur la période est particulièrement révélatrice.

La collection « Heroic fantasy » de Temps futurs est créée en 1981 par Stan Barets et publie principalement, jusqu'à sa clôture en 1983, des romans de Michael Moorcock, d'Edgar Rice Burroughs et de Fritz Leiber, ainsi que la duologie *Khanaor* de l'auteur français Francis Berthelot. Le slogan de la collection renvoie explicitement à une esthétique inspirée des *pulps*, et notamment de l'œuvre de Howard : « romans barbares, mondes magiques, aventures fantastiques ». L'éphémère revue *Orbites* des Nouvelles éditions Oswald, qui ne publie que quatre numéros de février à décembre 1982, consacre un dossier au genre, intitulé « L'heroic fantasy en question », dans sa publication de mai, et donne justement la parole à Stan Barets. Son article, « Une succursale de la science-fiction nommée fantasy »[1], est suivi d'une réponse de Pierre Giuliani, critique et auteur de science-fiction, « Notes sur l'heroic fantasy »[2]. Les deux textes sont précédés d'une courte présentation de Daniel Riche, rédacteur en chef de la revue :

> L'un en édite, l'autre pas. Le premier y croit, le second non plus. Stan Barets et Pierre Giuliani ne sont pas d'accord sur l'heroic fantasy. Tout en leur laissant la pleine et entière responsabilité de leurs propos, il nous a semblé intéressant de réunir leurs deux textes et de les confronter, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un débat. Ou plutôt, si débat il y a, ce ne peut être qu'avec le lecteur, nos deux compères feignant, quant à eux, de l'ignorer… Et c'est peut-être aussi bien, car les armes qu'ils emploient, l'un pour défendre, l'autre pour pourfendre, ne proviennent pas du même arsenal. Ce qui les réunit – et les divise tout à la fois – c'est l'heroic fantasy. Vous pensiez la connaître, mais ça n'est qu'un début. Aux États-Unis, à ce qu'il paraît, on n'écrit, on n'édite et on ne lit plus que ça. Le genre a phagocyté la bande dessinée, délogeant de leur piédestal les héros costumés, et il s'en prend maintenant au cinéma qui réinvente le péplum mythologique en le dotant d'un nouvel état civil plus tape-à-l'œil que l'ancien. La littérature, de son côté, en prend plein la page et la vague s'annonce lourde, lente, qui menace de fondre sur l'Europe. Barets, loin de s'en inquiéter, entend bien contribuer à son déferlement en France. Giuliani

[1] BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *op. cit.*
[2] GIULIANI Pierre, « Notes sur l'heroic fantasy », *Orbites*, n° 2, mai 1982, p. 144-150.

> est moins serein et voit se profiler, derrière la spectaculaire percée du genre aux U.S.A., l'ombre du bourreau…[1]

Ce texte introductif est particulièrement remarquable pour son lexique martial, typique de la rhétorique utilisée au cours de cette décennie par les défenseurs de la science-fiction. Le succès commercial de la fantasy de l'autre côté de l'Atlantique est assimilé à un « déferlement », une « percée », une « vague » qui « menace de fondre sur l'Europe » à l'instar d'une invasion barbare, Barets et Giuliani prennent les « armes » pour « défendre » et « pourfendre ». Stan Barets, tout en déplorant ce qu'il considère comme un manque de renouvellement de la science-fiction, qui réédite plus qu'elle n'innove, se moque d'ailleurs dès les premières lignes de son article de cette réaction défensive dans un paragraphe empli d'exclamations ironiques :

> Ô années 80 ! Ô effroyables, désastreuses eighties, où retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : la S.F. se meurt. La S.F. est morte !
>
> Klein avait prévu la crise. Sadoul a suivi l'enterrement. Pour la jeune vague française, désormais, c'est « Jours de cendre ». Et, pastichant Valery, on pourrait ajouter : « Nous autres, collections, savons maintenant que nous sommes mortelles… »
>
> C'est la crise de l'esprit !
> C'est la fin.
> C'est fini !
>
> Permis d'inhumer, viatique et passeport pour l'au-delà : tout est en règle. La S.F., en France, entre progressivement dans la tombe. Le silence retombe…[2]

Plus loin, Barets se moque également des lecteurs et lectrices de science-fiction, qui, tout en prétendant s'intéresser aux futurs possibles, seraient éminemment conservateurs et réticents devant la nouveauté :

> Car c'est une bête vicieuse que l'amateur de S.F. !
>
> J'aimerais définir l'objet de sa passion comme une littérature de l'ouverture. Romans fous, visions ultimes, la S.F. est faite pour parler de tout, tout pouvoir, tout imaginer. Marcher la tête en bas sur Vénus, être immortel ou tirer derrière soi des villes dans des horizons qui se déforment : la S.F. est prête à tout, et le lecteur qui s'y drogue devrait savoir que la réalité n'est qu'un instant fugitif. Tout n'est qu'illusion. Tous les agrégats sont impermanents. En Asie, tout moinillon de village le sait. Bouddha le lui dit. Mais l'amateur de S.F. ne passe que la moitié de son temps à explorer l'impossible. Pour le reste, c'est le plus fieffé conservateur qu'il ait été donné de voir. Comme tout membre d'une sous-caste, il passe son temps à collectionner autarciquement son savoir. Il classe, il compte, il discourt. Il n'y a pas plus misonéïste qu'un amateur de S.F….

---

[1] RICHE Daniel, « L'heroic fantasy en question. Dialogue de sourds », *Orbites*, nº 2, mai 1982, p. 133.
[2] BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *op. cit.*, p. 134.

> Essayez donc de lui vendre le premier roman d'un auteur inconnu…
>
> Essayez donc de lui montrer qu'une nouvelle S.F. est en train de naître, et qu'elle s'appelle heroic fantasy… [1]

En reprochant au lectorat de science-fiction son conservatisme, Barets retourne contre ses opposants une critique qui est déjà régulièrement adressée à la fantasy dans les années 1970, bien qu'il s'agisse encore seulement de remarques passagères – la véritable « vague » de critiques arrivant dans les années 1980. Pour défendre la création de sa collection dédiée, Barets emploie l'argument du succès commercial de la fantasy aux États-Unis, affirmant qu'il préfère proposer, en lieu et place d'une définition, quelques chiffres :

> Ainsi savez-vous qu'en 1981, ont été publiés aux seuls U.S.A. 579 titres (rééditions non comprises) de science-fiction ? Parmi ceux-ci, 187 se classaient dans le champ de la SF traditionnelle pure et dure, et 120 ressortissaient au genre H.F. Soit près de 40 % de la production. En politique, on n'appelle plus ça une minorité. C'est déjà une opposition…
>
> Quant aux chiffres de ventes, même compte tenu d'une population quatre fois plus nombreuse que la nôtre, ils feraient sangloter les éditeurs parisiens. *CONAN OF CIMMERIA* en est à 295 300 exemplaires. Stephen R. Donaldson, avec *THE WOUNDED LAND*, vient de passer la barre des 600 000, mais est encore loin derrière Terry Brooks fort de ses 814 000 exemplaires de *THE SWORD OF SHANNARA*. 812 000 imbéciles ? C'est possible. Mais c'est quand même beaucoup…[2]

Outre l'article de Giuliani, en réponse immédiate dans les pages du même numéro, les propos de Barets déclenchent une bataille par articles interposés dans *Fiction*. En effet, Stéphanie Nicot y répond tout d'abord dans un texte intitulé « Heroic-fantasy, le temps des petites frappes est venu ! » en octobre 1982, reprenant le lexique martial relevé plus haut et l'assortissant de qualificatifs particulièrement péjoratifs. L'arrivée de la fantasy dans le champ éditorial français y est décrite comme « l'invasion du fantastique ringard et surtout de la plus débilitante des sous-catégories du genre »[3] qui « gangrène la SF tant cinématographique que littéraire »[4]. Sans nommer Barets, Stéphanie Nicot le désigne toutefois comme l'un des « partisans »[5] et des « thuriféraires »[6] de la fantasy, en soulignant notamment l'intérêt commercial de l'éditeur à défendre le genre dont il espère tirer profit :

> L'un de ses partisans (car l'HF a des thuriféraires désormais !), libraire et éditeur de « sword and sorcery » – ceci expliquant sans doute cela –

[1] *Ibid.*, p. 135-136.
[2] *Ibid.*, p. 138.
[3] NICOT Stéphanie, « Heroic-fantasy : le temps des petites frappes est venu ! », *Fiction*, nº 333, octobre 1982, p. 174.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

> reconnaissait (dans **Orbites** n°2) que Conan par exemple « **peut parfois manquer d'élévation** » (pour ne pas dire qu'il s'agit d'une brute épaisse) ; mais il ajoutait (pour sa défense ?) que « **ça montre de solides qualités de distraction »**… Quelques exemples d'ouvrages montrant de « solides qualités de distraction », chiffres de vente à l'appui (puisque c'est, paraît-il, un « argument ») : S.A.S. de Gérard de Villiers ou la série « Brigade Mondaine » : le rapprochement est moins absurde qu'il ne peut sembler à première vue.[1]

L'article de Stéphanie Nicot suscite à son tour une réaction d'André-François Ruaud dans le numéro 335 de *Fiction*, en décembre de la même année. Bien que ce dernier défende la fantasy, il reconnaît la dimension commerciale du texte de Stan Barets : « [l]'article de Barets dans **Orbites** n°2 était effectivement très mercantile (Barets n'est pas fou et a vu le premier où l'intérêt commercial était !) »[2]. Ruaud réitère cependant certaines des maladresses de l'article de Barets, qui se plaît à souligner l'ignorance du lectorat français en matière de fantasy en abusant du *name dropping* :

> Vous connaissez le Hugo et le Nebula. Mais avez-vous déjà entendu parler du World Fantasy Award ?
>
> Connaissez-vous les noms de Charles L. Grant, Patricia McKillip, Howard Waldrop, Ramsey Cambell, Karl Wagner, John Crowley, Katherine Kurtz ou Patricia Wrightson ? Non ? Eh bien pourtant, tous ces gens EXISTENT…
>
> Savez-vous qu'Ursula Le Guin vient d'écrire un essai entièrement consacré à l'H.F. : *THE LANGUAGE OF THE NIGHT* ? Connaissez-vous les noms d'« Amra », de « Carcosa » ? Savez-vous qu'Ann McCaffrey, qu'Opta laissa en plan à son second volume, en est à son septième roman dans sa série des dragons et que *THE WORM OUROBOROS* d'Eddison (un classique de 1926) vient d'être réédité douze fois en cinq ans ? Et que la série de *Xanth* de Piers Anthony vient de passer le million d'exemplaires ?
>
> Savez-vous… Savez-vous…le jeu devient épuisant et stérile. Non, on ne sait pas. Car, en France, personne ne veut faire savoir que la S.F. vient de virer de bord.[3]

De la même manière, André-François Ruaud se prête au jeu et cite pêle-mêle noms d'auteurs et d'œuvres, non traduits en français pour la plupart, mettant ainsi en exergue le manque de connaissance de ses opposants en matière de fantasy. Il assimile les critiques de Stéphanie Nicot et de Pierre Giuliani à de l'inculture : « [i]l faudrait peut-être, si vous voulez vous faire prendre pour des critiques sérieux, être un peu moins simplistes, non ? Et un peu mieux connaître le domaine que vous voulez attaquer ! »[4]. Quelques lignes plus bas, il interpelle même explicitement ses adversaires : « Dis-moi, Stéphanie, tu en as lu beaucoup, de l'HF ?

---

[1] *Ibid.*
[2] RUAUD André-François, « Heroic-fantasy : savent-ils de quoi ils parlent ? », *Fiction*, nº 335, décembre 1982, p. 165.
[3] BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *op. cit.*, p. 138-139.
[4] RUAUD André-François, « Heroic-fantasy : savent-ils de quoi ils parlent ? », *op. cit.*, p. 164.

Dis-moi, Giuliani, tu connais autre chose que *Conan*, *Thongor* et *Elric* ? On vient à en douter… »[1]. Cet article est une fois encore suivi d'une réponse de Stéphanie Nicot quelques numéros plus tard, intitulée « Au royaume des aveugles les borgnes sont rois », dans lequel elle réaffirme la nécessité, pour la science-fiction, de se défendre face à la fantasy :

> S'il est dans mes habitudes, et dans mes intentions, de lancer des débats (ou d'y participer), j'interviens en revanche rarement pour la seconde fois dans le cadre des « libres propos ». On me permettra de faire exception à cette règle explicite : l'invasion de l'heroic-fantasy nécessite à mon sens une contre-offensive ferme et résolue de tous ceux qui défendent **une SF originale et moderne** et rejettent les modes successives de l'édition ![2]

L'accent qui est mis ici sur l'exceptionnalité de la démarche – poursuivre le débat sur plusieurs rubriques des « Libres propos » – continue de filer la métaphore guerrière qui se tisse dans tous ces métadiscours. Stéphanie Nicot enfreint ses habitudes afin de faire face à l'urgence, préparant la « contre-offensive » de la science-fiction face à « l'invasion » de la fantasy.

Mais au-delà de l'emploi récurrent d'un lexique martial, ces batailles d'articles dans les pages d'*Orbites*[3] et de *Fiction* sont l'occasion, pour la fantasy, de s'affranchir peu à peu de la science-fiction – bien que ce soit plutôt car elle en est rejetée. Pierre Giuliani pose la question de l'émancipation de la fantasy en termes politiques, en s'appuyant sur une théorie élaborée en 1974 par le mathématicien Pierre Rosensthiel et le philosophe Jean Petitot dans un article intitulé « Automate social et systèmes acentrés »[4]. D'après Giuliani, les deux auteurs « repèrent deux stratégies de contrôle social par la violence » [5]. La première, la logique de l'empire, « est fondée sur la hiérarchie du corps social et fonctionne selon une redistribution pyramidale des gratifications sociales », alors que la seconde, la logique de la frontière, « est constituée de réseaux acentrés dans lesquels les groupes d'égaux se renouvellent par cooptation » et « instaure la domination par la violence individuelle ». Giuliani assimile la science-fiction à la logique de l'empire et la fantasy à la logique de la frontière : il observe notamment une coïncidence entre les mondes primitifs de la fantasy et cette dernière organisation sociale, qui postule que « l'approvisionnement des groupes (sectes, guildes, castes) se fait par rapine, pillage ou spéculation en dehors de tout procès productif en continu ». Ainsi, « constituer

---

[1] *Ibid.*
[2] NICOT Stéphanie, « Au royaume des aveugles les borgnes sont rois », *op. cit.*, p. 169.
[3] GIULIANI Pierre, « Notes sur l'heroic fantasy », *op. cit.*, p. 145 (pour toutes les citations du paragraphe).
[4] ROSENSTIEHL Pierre et PETITOT Jean, « Automate asocial et systèmes acentrés », *Communications*, vol. 22, nº 1, 1974, p. 45-62.
[5] GIULIANI Pierre, « Notes sur l'heroic fantasy », *op. cit.*, p. 145.

l'heroic fantasy en genre autonome l'arrache à l'entité paternelle » qu'est la science-fiction et pose nettement cette question de la frontière :

> En regard de ces normes, l'heroic fantasy apparaît comme le continuel franchissement de la frontière. Pour un pan entier de la S.F. c'est un acte quasi solennel de rupture avec le futur banalisé de l'empire. Comme tout acte de rupture dans un monde normé, celui-ci encourt une sanction, voire un châtiment. Mais, ce qui est abandonné, c'est justement le cadre du droit, la sanction ne sera donc pas juridique mais relèvera d'une instance judiciaire plus « élevée », métaphysique : plaie, blessure, mutilation. Ce par quoi nous retrouvons les dieux et les guerriers borgnes et manchots (Corum) et tous leurs avatars en une perpétuelle ordalie. L'heroic fantasy est un genre qui ne sera jamais forclos puisque ce qui le fonde est le franchissement de toutes les forclusions. Genre parjure, sans contrat, sans papier, sans recours juridique, il est abandonné à la vindicte du ciel et l'épée qui lui est si chère est aussi… un paratonnerre ![1]

L'intérêt de l'explication de Giuliani tient à ce qu'elle envisage les critiques de la fantasy par le milieu de la science-fiction comme une « sanction » liée à son affranchissement, et ceci à deux niveaux, diégétique et extradiégétique : émancipation des lois qui régissent les sociétés dépeintes par la science-fiction, mais aussi émancipation de la fantasy en tant que genre autonome. Giuliani associe en tous cas les sociétés de la « logique de la frontière » avec l'esthétique d'une certaine forme de fantasy, la plus connue en France à cette époque, qui dépeint des sociétés vues comme primitives et violentes. La métaphore guerrière utilisée par les défenseurs de la science-fiction semble ainsi découler des codes narratifs propres à cette fantasy marquée par des héros combattants (Conan, Elric…) et une esthétique barbare. La fantasy est ainsi perçue comme une littérature qui prônerait le retour à une société brutale et rétrograde – l'accusation de conservatisme, voire même de fascisme, fait d'ailleurs partie des critiques les plus fréquemment rencontrées à l'encontre du genre.

c. Une littérature « régressive »

Nous l'avons évoqué plus haut : si Lovecraft échappe facilement à l'étiquette de « fantasy » via son assimilation au fantastique et si Peake et Tolkien sont exilés en littérature générale, c'est l'œuvre de Robert E. Howard et de ses suiveurs qui modélise la perception française de la fantasy – en atteste le slogan de la collection « Heroic fantasy » chez Temps futurs que nous citions plus haut. De cet imaginaire découle une perception particulièrement négative de la fantasy, comprise comme un genre rétrograde, habité de relents fascistes. Cette vision de l'œuvre howardienne procède, comme l'explique Patrice Louinet, d'un malentendu. En effet, les récits de Conan traduits en français dans les années 1970 sont en réalité des versions

[1] *Ibid.*, p. 146.

censurées, modifiées et pastichées par les auteurs et éditeurs Lin Carter et Lyon Sprague de Camp. Ce dernier

> […] découvre *Conan* en 1950 et se réapproprie l'œuvre dans les années 60 en transformant la philosophie du personnage et en ajoutant de nouvelles histoires. Il massacre ce qu'avait construit Robert E. Howard et a grandement participé aux éternels clichés présents dans l'imaginaire collectif. La saga devient un hymne au rêve américain bien loin de l'esprit de son créateur. Sprague de Camp a insisté sur la réussite sociale de Conan. Bref, il a trahi l'essence de la série par appât du gain.[1]

Ces versions intègrent une chronologie factice et maladroite dans le récit des aventures du héros, et dénaturent l'œuvre de Howard en faisant de Conan un héros violent et misogyne, dénué d'intellect et de profondeur psychologique. Pour Patrice Louinet, interviewé ici par Lloyd Chéry,

> [c]ette image est fausse ! La première apparition de Conan le montre en train de tenir une plume pour cartographier ses voyages, et non une épée pour occire des gens. Ce cliché avec les femmes dénudées vient de quelques nouvelles pas extraordinaires de Howard rédigées en urgence par besoin d'argent.[2]

Cette vision stéréotypée de Conan se propage d'autant plus après les rééditions en poche dirigées par Lyon Sprague de Camp et illustrées par Frank Frazetta. L'artiste représente en effet le personnage avec des traits virils outrés et renforce les clichés déjà mis en avant par les réécritures de Sprague de Camp et de Lin Carter. C'est également l'esthétique de ces illustrations qui inspire le réalisateur John Milius pour son film *Conan le barbare* en 1982. Rêvant de mettre en scène la vie de Gengis Khan, John Milius se saisit de l'opportunité pour rendre Conan plus conforme à cette vision du héros barbare. Un amalgame est alors effectué entre les opinions politiques de Milius et d'Howard :

> Le premier se déclare « fasciste zen », alors que le second est marqué par la Grande Dépression américaine et raconte à de nombreuses reprises la misère et la pauvreté dans ses nouvelles. Il critique vertement Mussolini et le fascisme dans la correspondance qu'il entretenait avec H. P. Lovecraft.[3]

Cette image de l'œuvre howardienne et du personnage de Conan se diffuse également en France par l'entremise de Jacques Bergier, qui a certes eu accès aux textes originaux dans *Weird Tales*, mais qui se fie également aux versions amendées par Lin Carter et Sprague de Camp. Faisant l'impasse sur leurs ambitions commerciales, il les considère comme des spécialistes de l'œuvre

---

[1] CHERY Lloyd, *« Conan a inventé tous les codes de la fantasy moderne »*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/conan-a-invente-tous-les-codes-de-la-fantasy-moderne-20-09-2018-2252870_2920.php], consulté le 16 juillet 2021.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

d'Howard. C'est ainsi qu'après les premières anthologies dédiées à Conan chez Edition Spéciale, la collection « Titres/SF » de Lattès reprend le flambeau en publiant au fil des années 1980 de nombreux textes de Howard, mais aussi des pastiches écrits par Sprague de Camp et Lin Carter. Comme le relève Vivien Féasson, « [e]ntre 1982 et 1983, l'essentiel de la production finit par se reposer sur le seul barbare, avec pas moins de dix titres inédits ! »[1], ce qui peut susciter un effet de saturation. Le pouvoir modélisant de cette œuvre howardienne modifiée est encore conforté par la vague des « sous-conan » des années 1960 et 1970 que nous mentionnions plus haut, et qui sont traduits assez tôt en français, notamment *Thongor* de Lin Carter, paru dès 1976 chez « Le Masque Fantastique ». Les parutions de cette collection jouent une part importante dans ce rôle modélisant, comme en atteste cette critique de *La Flûte de verre froid*[2] de Julia Verlanger, dans laquelle Jean-Pierre Andrevon taxe l'autrice française de copier les auteurs américains de cette tendance :

> Bonne imitation des classiques de l'heroic-fantasy américaine qui forment le gros de la troupe du Masque-Fantastique (voir les Lin Carter et autres Gardner Fox) : un héros sans personnalité définie, un compagnon animal (chat à l'intelligence humaine), des filles à trousser au passage, une quête à mener à bien (retrouver la flûte, sorte de lampe d'Aladin maléfique), des traîtrises, des batailles, des monstres archétypaux (une statue qui s'anime, un arbre anthropophage, etc.). Aucune raison de dégoûter ceux qui aiment ça : pour sa seconde carrière, et délaissant les sujets intellectuels de ses débuts, Verlanger a choisi l'aventure tous publics ; elle y réussit bien.[3]

Les choix éditoriaux effectués sur la période valorisent ainsi une vision particulièrement caricaturale du genre dans son ensemble. En 1981, l'auteur français Pierre Pelot se lance même dans l'écriture d'une parodie, *Konnar le barbant*, publiée en feuilleton dans les pages de *Fiction* puis rééditée sous forme de romans entre 1990 et 1991 chez Fleuve Noir dans la collection « Anticipation ». Les titres des épisodes sont révélateurs de l'image que renvoie l'œuvre howardienne à l'époque : *Le Fils du grand Konnar*[4], *Sur la piste des Rollmops*[5], *Rollmops Dream*[6], *Gilbert le barbant, le retour*[7], ou encore *Ultimes aventures en territoires fourbes*[8].

C'est donc à travers la caricature, et même la parodie, que l'œuvre howardienne acquiert en France ce rôle modélisant. L'influence de *Rêve de fer*[9] de Norman Spinrad est également

---

[1] FEASSON Vivien, *La retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 117.
[2] VERLANGER Julia, *La Flûte de verre froid*, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976.
[3] ANDREVON Jean-Pierre, « *La Flûte de verre froid*, de Julia Verlanger », *Fiction*, nº 276, janvier 1977, p. 176.
[4] PELOT Pierre, *Le Fils du grand Konnar*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1990.
[5] PELOT Pierre, *Sur la piste des Rollmops*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.
[6] PELOT Pierre, *Rollmops dream*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.
[7] PELOT Pierre, *Gilbert le barbant. Le Retour*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.
[8] PELOT Pierre, *Ultimes aventures en territoires fourbes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.
[9] SPINRAD Norman, *Rêve de fer*, trad. Jean-Michel Boissier, Paris, OPTA, coll. « Anti-mondes », 1973.

déterminante pour le lectorat français de science-fiction à cette époque. Publié en 1973 chez OPTA, l'œuvre est en fait constituée d'un artefact science-fictionnel[1] présenté dès la première page : *Le Seigneur du svastika,* roman écrit par Adolf Hitler si celui-ci s'était consacré à une carrière d'écrivain de fantasy aux Etats-Unis. Alain Dorémieux fait une critique très élogieuse de cette uchronie dans les pages de *Fiction* en 1974 :

> Après ces préliminaires qui ont de quoi mettre l'eau à la bouche, commence le roman d'Hitler proprement dit, et c'est une parodie énorme, à la fois délirante et logique, de toute l'heroic-fantasy, de tout ce qu'elle contient de fascisme larvaire, de pulsions guerrières, d'images nietzschéennes du surhomme et de la race dominatrice. Autrement dit, dans cet univers où l'hégémonie nazie n'a pas eu lieu, Hitler rêve sur le plan du fantasme l'accomplissement symbolique du nazisme et le projette dans le domaine littéraire de façon pathologique. Puis le livre se clôt par une postface signée d'un critique qui démonte les mécanismes du roman d'Hitler, en marquant à quel point l'œuvre a été marquée par les névroses obsessionnelles de son auteur et en soulignant que cette fantasmagorie est avant tout une allégorie politique où Hitler, dans la grande lutte qui oppose les empires de Heldon et de Zind, a symbolisé l'affrontement entre la civilisation germanique de ses rêves et l'Union Soviétique. Cette dernière, dans le roman d'Hitler, est vaincue ; mais la postface précise que, dans l'univers parallèle où ce roman a paru, elle étend en réalité sa domination sur l'ensemble du globe, Etats-Unis et Japon exceptés. Que dire d'autre de ce bouquin inclassable et unique en son genre ? Lisez-le, c'est un des événements de l'année.[2]

Si Dorémieux reconnaît que *Rêve de fer* est une « parodie » de la fantasy, le genre hérite malgré tout de cette association avec l'idéologie fasciste, et ses détracteurs citent régulièrement Spinrad comme un visionnaire qui a su décrypter cette littérature avec lucidité.

L'article de Stan Barets pour présenter sa nouvelle collection chez Temps Futurs entretient paradoxalement cette vision, bien que celui-ci tâche de défendre le genre et n'hésite pas à citer Spinrad. Il présente en effet la fantasy comme « des histoires qui se déroulent dans le cadre d'un univers magique ou supernaturel régi par une absence de complexité »[3] et insiste sur la représentation de sociétés archaïques, voire primitives, face à la trop grande complexité du monde contemporain et des futurs imaginés par la science-fiction : « C'est en réaction devant

---

[1] « Un artefact science-fictionnel est un objet sémiotique (un texte, émission télévisée, etc.) dont l'énonciation, voire la fabrication, présupposent un monde de référence non pas réel, mais bien imaginaire (le monde de la Fédération, en l'occurrence) – de sorte que l'objet en question se donne comme provenant de ce monde imaginaire. Il faut noter que le monde de référence d'un objet sémiotique ne coïncide pas forcément avec le monde qui y est représenté ; il suffit qu'un monde soit dit fictif (ce que font tacitement, par exemple, des indications génériques comme « roman ») pour qu'il ne puisse pas être le monde de référence de l'objet sémiotique qui y renvoie. On a donc un artefact science-fictionnel lorsqu'un objet sémiotique – le texte, et non pas simplement le récit – se donne un monde de référence imaginaire », SAINT-GELAIS Richard, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 1999, p. 312.

[2] DOREMIEUX Alain, « Norman Spinrad : Rêve de fer », *Fiction*, nº 241, janvier 1974, p. 173.

[3] BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *op. cit.*, p. 140.

cette confusion que l'H.F. pose donc un univers simple – si ce n'est simpliste – où le pouvoir s'incarne sous sa forme la plus ancienne : le Roi »[1].

Pierre Giuliani perçoit quant à lui le succès de la fantasy aux États-Unis comme un reflet de la politique de l'administration Reagan et l'accuse de véhiculer une vision nihiliste de l'histoire, qui légitime les guerres et la violence. L'imaginaire médiéval, que Barets apprécie pour son efficacité, sa force mythique et sa poésie qui « sait retrouver certains des charmes des légendes d'autrefois »[2] et susciter « horreurs et merveilles »[3], est assimilé à une forme de paralysie, un refus du progrès social :

> […] l'heroic-fantasy privilégie des royaumes sans temporalité (un million d'années avant la préhistoire ou un million d'années après l'apocalypse – qu'importe), sans spatialisation définie (planète obscure, continent oublié, pays chimérique), aux institutions sociales figées en une sorte d'âge médiéval (la civilisation des groupes cooptés) stable dont rien n'indique qu'il n'est pas de toute éternité, dont rien n'indique qu'il ne sera pas de toute éternité. Dans ces parenthèses de l'histoire (qui sont aussi des parenthèses de la fiction) les royaumes sont entièrement fondés sur la violence. L'histoire est ramenée à sa forme la plus simple, à une seule activité, un seul partage : ceux qui tuent et ceux qui sont tués. Donner la mort la recevoir : un tout indifférencié dans lequel la violence apparaît comme moralement neutre au destin des victimes et à celui des bourreaux. Une violence qui feint de se placer en dehors des catégories morales et politiques, qui feint d'être ailleurs.[4]

Cette assimilation entre médiévalisme et pensée conservatrice n'est pas neuve : comme nous l'avons expliqué plus haut (I.3.) en nous appuyant sur les travaux de Michel Fragonard, si le Moyen-Âge a fait l'objet d'une vaste entreprise de réhabilitation au XIXe siècle, à partir duquel il cesse d'être considéré comme une période de barbarie et d'obscurantisme, cette revalorisation est teintée de pensée réactionnaire. L'imaginaire médiéval est notamment utilisé par certains romantiques pour critiquer le progrès technique et l'avènement du monde industriel. C'est probablement cet héritage qui conduit la critique française à envisager la fantasy comme le reflet du conservatisme politique. Jacques Goimard écrit en effet dès 1970 :

> Pareille prédilection pour le passé ne va pas sans choix politique en filigrane : Conan l'invincible et certains de ses pairs sont des héros des origines, natifs de la forêt primitive, et leurs qualités de force brute d'implacable bravoure (comme le style archaïsant qui orne le récit de leurs aventures) font parfois penser aux mythes nazis.[5]

---

[1] *Ibid.*, p. 141.
[2] *Ibid.*, p. 142.
[3] *Ibid.*
[4] GIULIANI Pierre, « Notes sur l'heroic fantasy », *op. cit.*, p. 148.
[5] GOIMARD Jacques, « Un genre anglo-saxon : l'"heroic fantasy" », *op. cit.*

Pour Giuliani, lire de la science-fiction ou de fantasy constitue dès lors un choix politique : « L'opposition passé/futur, science/métaphysique n'est pas pure rhétorique, il faut savoir où nous voulons aller : au-delà de la S.F., […] ou en deçà, chez les guerriers borgnes et les dieux manchots ? »[1].

Stéphanie Nicot se montre plus explicite encore que Giuliani dans l'assimilation du genre à une idéologie conservatrice et même fasciste, en citant directement Barets pour lui répondre :

> Le même champion de l'HF concluait que son genre favori c'était **« la barbarie contre la sophistication. La violence contre la culture. L'obstination contre l'intellectualisme. »** Quand il entendait le mot « culture », le nazi Goebbels sortait son revolver. Moins organisé ou moins équipé, Conan tire son épée ! Les ennemis de la culture, de la sophistication et de l'intellectualisme (pourquoi pas de l'intelligence, tout simplement ?), les partisans de l'obstination, de la violence (aveugle !) et de la barbarie (la violence aveugle organisée !) portent souvent un nom évocateur : fascistes !
>
> L'état de l'heroic-fantasy, c'est en effet la société réduite à son squelette : une bande d'hommes armés. Les subtilités de la pensée ou même du récit, la recherche de la forme et de l'écriture, n'ont plus leur place dans cet univers où toute règle, toute mesure, tout ordre, ont disparu ; c'est le règne de **L'homme noir** (NéO)[2], ce qui ne surprendra personne : c'est la nuit que s'enfantent les monstres, c'est la nuit que s'aiguisent les longs couteaux ![3]

L'accusation de fascisme rejoint celle de sexisme : la fantasy est en effet perçue comme un genre qui transmet une vision particulièrement rétrograde des personnages féminins, lesquels seraient, le plus souvent, objectifiés et présentés comme les trophées des héros virils. Stéphanie Nicot reproche même au genre de normaliser le viol :

> Violence mais bien souvent aussi viol : l'héroïne pourchassée s'apprête à être violentée par des hordes sauvages… Conan la sauve : c'est donc Conan qui la violera en y mettant – tout est relatif dans l'HF – quelques formes ! Les lectrices de **Fiction** s'identifient-elles souvent aux femmes des récits d'HF ?[4]

Si les illustrations de *Conan* par Frazetta ont pu alimenter ce stéréotype, il trouve également sa source dans un des cycles les plus représentés dans les publications françaises de l'époque : *Gor*[5] de John Norman. Si le récit se déroule sur une planète lointaine et présente des espèces extraterrestres, ce qui le range plutôt du côté du *space opera*, la critique et l'édition française

---

[1] GIULIANI Pierre, « Notes sur l'heroic fantasy », *op. cit.*, p. 148.
[2] Il s'agit du titre d'un des romans de Robert Howard mettant en scène Conan, et réédité par les Nouvelles éditions Oswald en 1982, après une première parution en 1976 dans la collection « Le Masque Fantastique » des éditions du Masque.
[3] NICOT Stéphanie, « Heroic-fantasy : le temps des petites frappes est venu ! », *op. cit.*, p. 174.
[4] *Ibid.*
[5] NORMAN John, *Gor*, 15 volumes, vol. 1 et 2 trad. Arlette Rosenblum, vol. 3 et 4 trad. Bruno Martin, vol. 5 à 15 trad. Daniel Lemoine, Paris, Opta, coll. « Aventures fantastiques », 1975-1986.

l'a pourtant assimilé à de l'*heroic fantasy*. En effet, les différents volumes sont publiés dans la collection « Aventures fantastiques » des éditions OPTA, et Jean-Pierre Andrevon commente ainsi le cycle en 1976 dans *Fiction*, définissant le genre surtout par son esthétique, ses lieux et personnages emblématiques :

> Toujours et encore l'heroic-fantasy (dont le cadre est ici une anti-Terre circulant sur notre orbite mais de l'autre côté du soleil, et dont la gravité moindre permet à l'homme-comme-vous-et-moi qui y est projeté de devenir un grand guerrier). Décors immuables (Antiquité et Moyen Age), lieux privilégiés (marché aux esclaves, campements militaires, châteaux), ingrédients sempiternels (lézards géants de selle, oiseaux fabuleux domestiqués, présence imprécise de maîtres cachés à la technologie évoluée), aventures bien répertoriées (batailles rangées, duels, enlèvements, évasions...). C'est bien raconté, ce n'est même pas trop réactionnaire (cf. les réflexions sur la femme), c'est plaisant à lire — et c'est aussi vite oublié que lu. Aurait pu faire deux « Galaxie-bis », mais un C.L.A. ![1]

Certains des volumes suivants sont d'ailleurs commentés dans la rubrique « Un brin de fantasy » de Richard D. Nolane, ce qui montre que le cycle a bel et bien été assimilé à la fantasy et non au *space opera* malgré sa localisation sur une planète et la description des interactions entre Terriens et Goréens.

Gor serait d'après Vivien Féasson, une des causes de la fin d' « Aventures fantastiques » : « [d]e l'avis de nombreux lecteurs, la collection déclinera dès 1979, se consacrant exclusivement à la triste série de nouvelles prenant place dans l'univers de Gor de John Norman »[2]. La planète de Gor présente en effet une société de castes, violente, inégalitaire et surtout sexiste : les femmes y sont considérées comme biologiquement inférieures aux hommes, et bon nombre d'entre elles, les « kajirae », sont des esclaves sexuelles. Comme l'explique Christophe Duret :

> Les *Chroniques* sont sous-tendues par la loi de l'ordre naturel, une philosophie néo-darwinienne qui se dessine à contre-courant des discours des mouvements féministes américains des années 1960. Selon cette thèse, et pour reprendre les mots de Norman, « le sexe masculin est naturellement dominant et le sexe féminin, réactif à la dominance » (cité dans Smith, 1996, s. p.). Les femmes sont donc, selon la loi de l'ordre naturel, biologiquement prédisposées à être soumises aux hommes et elles s'épanouissent dans cette relation de complémentarité des sexes. La loi de l'ordre naturel structure la planète Gor et ses différents peuples, dont l'organisation sociale est axée sur l'esclavage.[3]

---

[1] ANDREVON Jean-Pierre, « *Le Tarnier de Gor* et *Le Banni de Gor*, par John Norman », *Fiction*, nº 269, mai 1976, p. 181-182.
[2] FEASSON Vivien, *La Retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 109.
[3] DURET Christophe, « Figures disruptives et cadres de l'expérience vidéoludique dans les JRPEV goréens : une approche sociocritique des jeux de rôle en ligne », *Sciences du jeu*, nº 3, 17 juillet 2015. En ligne : [https://journals.openedition.org/sdj/400], consulté le 3 octobre 2022.

L'œuvre de John Norman est même à l'origine d'une sous-culture misogyne d'inspiration sado-masochiste dont les adeptes se nomment « Goréens », à l'instar des habitants de la planète, et qui se construit à partir des années 1980. Si Christophe Duret en commente surtout la communauté en ligne sur le jeu de réalité virtuelle *Second Life*, un gourou se réclamant de cette tendance a été arrêté en 2006 au Royaume-Uni car soupçonné de détenir des femmes contre leur gré[1], et des témoignages de « kajirae » réelles ont été recueillis en 2018 par Helen Meriel Thomas pour le magazine en ligne *Vice*[2]. On peut supposer qu'un amalgame entre les romans de John Norman et l'imaginaire tiré de l'œuvre de Robert E. Howard ait conduit le lectorat de l'époque à envisager la fantasy dans son ensemble comme un genre misogyne et viriliste, mais les critiques des volumes de *Gor* dans *Fiction* nous incitent à plus de nuance. Si certaines plumes de la revue dénoncent la dimension rétrograde de la saga, comme Eric Sanvoisin qui s'insurge devant la « propagande misogyno-esclavagiste » du cycle et taxe les « Goréens » de « gorets »[3], d'autres, comme Jean-Pierre Andrevon cité plus haut, considèrent que la saga n'est « pas trop réactionnaire »[4] voire disqualifient les accusations de sexisme, tel Charles Moreau qui défend John Norman au nom de la « sexualité fantasmatique » et affirme que « les lecteurs qui le plébiscitent ont bien raison »[5]. Bien que les avis discordent au sein de la rédaction de *Fiction*, l'accusation de sexisme formulée par Stéphanie Nicot peut en tous cas trouver sa source dans la popularité et la visibilité éditoriale de ce cycle, dont les quinze premiers volumes sont traduits en français entre 1975 et 1986.

Face à ces articles qui reprochent à la fantasy d'être soit simpliste, soit réactionnaire voire fasciste, Stan Barets et André-François Ruaud défendent le genre en adoptant des stratégies similaires : leurs textes n'essaient pas d'invalider ces accusations, mais affirment que celles-ci ne s'appliquent qu'à une minorité de textes – et notamment ceux de Howard, taxés de « conaneries »[6]. Barets, toujours hésitant sur la terminologie, distingue le genre de la « sword and sorcery » de « l'H.F. », et range le stéréotype du héros viril sans esprit dans la première catégorie :

> Il faudra pour cela d'abord chasser une fausse idée qui est celle du *sword and sorcery*, de l'épée et de la sorcellerie. Le *sword and sorcery* n'est, en fait, qu'un

[1] BBC NEWS, *Officers discover sex-slave cult*, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4996410.stm], consulté le 19 juillet 2021.
[2] THOMAS Helen Meriel, *Avec les « kajirae », ces esclaves sexuelles sorties tout droit d'une saga SF*, [https://www.vice.com/fr/article/7xdnby/avec-les-kajirae-ces-esclaves-sexuelles-sorties-tout-droit-dune-saga-sf], trad. Sandra Proutry-Skrzypek, consulté le 19 juillet 2021.
[3] SANVOISIN Eric, « *Le Forban de Gor*, par John Norman », *Fiction*, nº 381, décembre 1986, p. 168.
[4] ANDREVON Jean-Pierre, « *Le Tarnier de Gor* et *Le Banni de Gor*, par John Norman », *op. cit.*, p. 182.
[5] MOREAU Charles, « *La Captive de Gor*, par John Norman », *Fiction*, nº 364, juillet 1985, p. 181.
[6] RUAUD André-François, « Heroic-fantasy : savent-ils de quoi ils parlent ? », *op. cit.*, p. 164.

> sous-genre de l'H.F. Oui, parfois, le héros a subi un peu trop de séances de culturisme et, conséquence navrante, ses biceps dépassent son cerveau. C'est vrai. Cela s'appelle Conan, entre autres. Et même si ça montre de solides qualités de distraction, cela peut parfois manquer d'élévation. O.K. Mais, maintenant, voulez-vous que je vous démontre que toute la S.F. est nulle en prenant comme exemple un roman particulièrement crétin ?...
>
> Allons, c'est un peu facile. [1]

Ruaud, quant à lui, répond plus franchement aux accusations politiques, en reconnaissant une dimension rétrograde à certaines œuvres de fantasy – la branche de Conan et de ses avatars – mais reprochant à Stéphanie Nicot et à Pierre Giuliani d'avoir une vision réductrice du genre :

> Oh ! certes, je ne conteste pas l'analyse d'un[e] Nicot ou d'un Giuliani, lorsqu'ils démontrent le côté fascisant des « conaneries », leur côté machiste, apologiste et de la violence, anti-intellectualiste, etc. **Ce genre d'HF** est effectivement **hautement nocif** ! Mais là où le raisonnement tenu par ces mêmes personnes ne tient plus du tout, c'est quand ils assimilent **toute l'HF** à ça ![2]

Un peu plus loin, Ruaud attribue cet amalgame au fait que Lovecraft et Howard soient des « nazis »[3], ce qui, comme mentionné au-dessus, correspond à une image fréquente de Howard entretenue par son assimilation à John Milius. Le duo formé par Howard et Lovecraft, qui ont effectivement entretenu une longue correspondance, est envisagé comme un tout uniforme – alors que l'observation des écrits de Howard montre pourtant, d'après Patrice Louinet, que celui-ci s'opposait aux propos d'extrême droite de Lovecraft[4].

Barets et Ruaud reprochent également à Stéphanie Nicot et à Pierre Giuliani de reproduire inconsciemment les critiques dont la science-fiction a elle-même été victime dans le champ de la littérature considérée comme légitime. Ruaud compare explicitement les critiques adressées à la fantasy avec elles que la science-fiction a reçu au moment de son arrivée dans l'espace français, accusant indirectement les détracteurs de la fantasy de « jouer le jeu » de la littérature générale rejetant les littératures de genre en s'appuyant sur des amalgames maladroits :

> La simplification contre laquelle je veux m'élever cette fois est celle qui consiste à réduire l'heroic-fantasy à son seul côté « **conaneries** ». Nicot n'est d'ailleurs pas l[a] seul[e] à faire cela, c'est l'arme habituelle des détracteurs de l'HF (Giuliani dans **Orbites** par exemple), comme l'arme habituelle des détracteurs de la SF est de dire que « tout ça, c'est de la sous-littérature, des histoires de Martiens verts et de bagarres dans l'espace ». Nicot et ses petits copains, eux, disent : « Tout ça, c'est une sous-catégorie débilitante, des

[1] BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *op. cit.*, p. 142.
[2] RUAUD André-François, « Heroic-fantasy : savent-ils de quoi ils parlent ? », *op. cit.*, p. 164.
[3] *Ibid.*
[4] CHERY Lloyd, « « Conan a inventé tous les codes de la fantasy moderne » », *op. cit.*

> histoires de guerriers violents et machistes, sans cervelle et une apologie de la violence ». Pour Giuliani, c'est encore mieux : on condamne la masse au nom de l'individu ; il y a dans l'HF des histoires de genre « Conan » ? Donc il faut élever un bûcher pour tout l'HF ! Beau raisonnement ! C'est ainsi qu'on viendrait à brûler la SF à cause de Guieu, le polar à cause de SAS, le mainstream à cause de Delly et Guy des Cars, et même la peinture parce qu'Hitler était peintre ![1]

Ruaud joint à son argumentation une suite d'exemples d'œuvres qu'il estime progressistes et très éloignées de la fantasy rétrograde issue des avatars de Conan, en utilisant le *name dropping* déjà relevé, et qu'employait aussi Barets pour mettre en exergue le manque de connaissances de ses adversaires :

> Car enfin : machiste et violent, Thomas Covenant ? Conquérant, le héros de **L'été-machine** ? Fasciste, le gouvernement de **La fille du Nord** ? Et réactionnaire, la bisexualité normale mis en place dans **Les chroniques de Tornor** ou **The door into fire** ? Simpliste, **The one and future king** ? Apologie de la violence, **Les dieux demeurent** ou **Le pèlerinage enchanté** ?[2]

Ces arguments échouent cependant à convaincre Stéphanie Nicot, qui, dans le numéro 339 de *Fiction*, répond dans son article intitulé « Au royaume des aveugles les borgnes sont rois », que les quelques bons romans cités par Ruaud « ne sont qu'une goutte d'eau dans la masse de la production d'H.F. »[3], en s'appuyant notamment sur les ventes :

> Quels sont les meilleurs chiffres de vente ? **Conan** chez « Titres/SF » (au point que Marianne Leconte va nous en abreuver jusqu'à l'été !) ou Howard chez NéO ! Pire : un directeur de collection (que j'aime bien et qui se reconnaîtra) publie une série d'H.F., qu'il trouve lui-même aussi débile qu'infecte à cause de son succès commercial…[4]

On peut supposer que Stéphanie Nicot vise ici *Gor*, dont nous avons déjà commenté l'abondante traduction française, qui témoigne d'une popularité certaine auprès du lectorat de fantasy naissant.

Cette polémique née dans les pages d'*Orbites* et de *Fiction* irradie dans des publications moins diffusées et notamment dans les fanzines. Plusieurs publications amatrices répondent en effet à leur manière au débat, défendant la fantasy et critiquant l'intolérance du milieu de la science-fiction. Ainsi le fanzine *Weird* dédie au genre dès 1985 un article intitulé « L'Héroïc-fantasy ? Pas de problèmes ! »[5], repéré par Laura Martin-Gomez[6], et qui répond indirectement

---

[1] RUAUD André-François, « Heroic-fantasy : savent-ils de quoi ils parlent ? », *op. cit.*, p. 164.
[2] *Ibid.*, p. 165.
[3] NICOT Stéphanie, « Au royaume des aveugles les borgnes sont rois », *op. cit.*, p. 170.
[4] *Ibid.*
[5] THEOBALD G. F., « L'Héroïc-fantasy ? Pas de problèmes ! », *Weird*, nº 1, octobre 1985, p. 23-29.
[6] MARTIN-GOMEZ Laura, *La réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992*, *op. cit.*, p. 163.

à la querelle de *Fiction* commentée plus haut. L'auteur de l'article, G.F. Theobald, prend soin de différencier la fantasy du fantastique et cherche à donner ses lettres de noblesse au genre en le présentant comme un descendant moderne des grands mythes occidentaux (légende arthurienne, sagas scandinaves, chants homériques…), adoptant une démarche d'anoblissement par d'illustres ancêtres qui restera une constante dans la trajectoire de légitimation du corpus (nous y reviendrons). L'auteur de l'article critique surtout le « sectarisme » d'« une certaine intelligentsia française » qui taxe la fantasy d'être « réactionnaire »[1]. G.F. Theobald répond à cette accusation en défendant le personnage de Conan, dont les détracteurs n'ont pas saisi « la nature profonde » : sa violence est « en harmonie avec son milieu » puisque celui-ci évolue dans un « monde sauvage et sans pitié »[2]. Il emploie ainsi un argument similaire à celui de Barets, voyant dans la fantasy la confrontation du public civilisé avec une barbarie oubliée, un univers « qui privilégie l'instinct par rapport à la raison »[3]. Le style « lyrique » et « flamboyant »[4] de Robert E. Howard est également valorisé au fil de l'article, qui n'hésite pas à le décrire, à l'instar de Bergier dans *Admirations*, comme une « prose poétique »[5] qui « entraîne une puissance incomparable au niveau esthétique » [6].

Theobald défend également John Norman, de façon cependant moins percutante : l'auteur aurait choisi de créer une société où les femmes sont asservies (et heureuses de l'être) « à des fins malicieuses »[7] et ponctuerait son œuvre d'humour. Mais le sexisme du cycle est vite évincé comme un sujet secondaire : « [e]n tous cas le thème de la femme esclave ne doit pas servir de prétexte fallacieux à une critique défavorisant cette œuvre superbe »[8]. L'article de Theobald est ici emblématique d'une oscillation entre deux postures dans la défense de la fantasy : les porte-paroles du genre essaient tantôt de prouver le sérieux du genre (ce que fait Theobald en lui donnait d'illustres ancêtres littéraires et mythiques), tantôt d'assumer justement sa dimension purement plaisante et escapiste. C'est bien ce que fait ici Theobald dans la suite de son article, en reprochant justement au lectorat de science-fiction de survaloriser le traitement des sujets politiques dans son appréciation des œuvres littéraires, et de prendre trop au sérieux la fantasy qui ne cherche pourtant pas à développer un propos sur l'actualité :

---

[1] THEOBALD G. F., « L'Héroïc-fantasy ? Pas de problèmes ! », *op. cit.*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 26.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 25.
[5] *Ibid.*, p. 26.
[6] *Ibid.*, p. 25.
[7] *Ibid.*, p. 26.
[8] *Ibid.*, p. 27.

> Faut-il n'écrire que sur des sujets tels que la faim dans le monde, le malheur des enfants du Tiers Monde, les dictatures fascistes etc… pour n'être pas soi-même placé du côté des exploiteurs et des mauvais écrivains ? Est-ce qu'un livre sur la gestion d'entreprise, un roman d'amour ou un manuel de cuisine sont des ouvrages que l'on doit brûler avec leurs auteurs parce qu'ils ne traitent que de gestion, d'amour, et de cuisine et laissent de côté les problèmes du Tiers Monde etc… ?
>
> L'Héroïc-Fantasy ne traite que d'Héroïc-Fantasy, c'est un genre littéraire possédant une esthétique propre, et comme les films se nourrissant de violence l'Héroïc-Fantasy n'est pas un catalyseur de violence ! Il est stupide et ridicule de dénigrer l'Heroïc-Fantasy en parlant de complicité avec le bourreau universel qui martyrise les innocents. Cela dénote une volonté de détruire un genre littéraire que l'on n'aime pas (chacun ses goûts !) par une association d'idées absolument gratuite et scandaleuse qui place leurs auteurs dans les rangs des sectaires et des menteurs. […]
>
> Seulement, lorsqu'on répond à ce genre de personnes, elles trouvent toujours à s'esquiver derrière de grandes notions humanitaires qui n'ont aucun rapport avec la polémique suscitée ![1]

En 1986, un numéro spécial de *Weird* consacré à la fantasy fait encore référence au même débat : l'éditorial de C.E. Devaux s'insurge contre « les attaques et les accusations, aussi stupides et absurdes les unes que les autres, dirigées contre ce genre littéraire, issues d'un milieu pseudo-intellectuel »[2], climat de rejet qui empêcherait « les écrivains français qui se sentent une âme et une écriture épique »[3] de se lancer dans la création de cycles de fantasy. Il accuse, comme Ruaud dans les pages de *Fiction*, les détracteurs de la fantasy de n'avoir qu'une connaissance très parcellaire du genre, et conclut en affirmant que « la polémique est stérile car nous nous adressons à des fanatiques non seulement sans muscles (ce qu'ils ont en horreur) mais également sans rien dans la tête »[4]. Si les attaques qui visent la fantasy dans *Fiction* témoignent donc d'une certaine violence verbale à l'égard du genre et de son lectorat, ses défenseurs ne sont ainsi pas en reste et critiquent également avec virulence le milieu de la science-fiction. Les plaidoyers en faveur de la fantasy dans *Weird* témoignent cependant d'une certaine maladresse argumentative, oscillant entre le souhait d'anoblir le genre par la référence aux mythes fondateurs et la revendication de la « lecture plaisir », qui assume sa dimension divertissante – car c'est justement sur ce point que la fantasy est aussi dénoncée.

Outre les critiques d'ordre politique, la fantasy est en effet considérée comme régressive dans son usage du merveilleux, son goût pour le dépaysement et l'aventure. Même les plumes de *Fiction* qui admettent avoir apprécié la lecture de certaines œuvres la considèrent comme un

---

[1] *Ibid.*
[2] DEVAUX C. E., « Editorial », *Weird*, nº 5, juillet 1986, p. 3.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

genre purement divertissant, qui permet de renouer avec le plaisir de lecture éprouvé pendant l'enfance. Les critiques sont ainsi prompts à l'assimiler à une distraction pure, dénuée de complexité et de profondeur. C'est déjà l'aspect qui se démarquait de l'article de Jacques Goimard en 1970 dans *Le Monde* :

> L'amateur d'heroic fantasy, c'est don Quichotte refusant de guérir. Les révolutions technologiques peuvent bouleverser les genres de vie, les guerres mondiales balayer la planète, il n'en a cure : une fois pour toutes il s'est réfugié dans un univers imaginaire hermétiquement clos. L'heroic fantasy représente le monde tel qu'il aurait dû être pour combler nos rêves les plus primitifs : les hommes y sont démesurément forts, les filles miraculeusement belles, les problèmes lumineusement simples. Il s'agit donc d'une tentative, la plus radicale peut-être, pour constituer une littérature de pure évasion : on y trouve des *never never lands*, des pays parfaitement étrangers au nôtre, mais décrits jusque dans les plus infimes détails et susceptibles, à ce titre, de concurrencer efficacement le réel.[1]

C'est ainsi l'escapisme et l'aventure, assimilés à une dimension enfantine avec la référence aux « *never never lands* » de *Peter Pan*, qui semble constituer la caractéristique essentielle du genre. Cette perception de la fantasy comme « pure évasion » se poursuit au fil des décennies suivantes : ainsi Serge-André Bertrand qualifie la duologie *La Forêt de l'éternité* et *Au temps du minotaure*[2] de Thomas Burnett Swann de « lecture de vacances »[3], et Jean-Pierre Andrevon taxe *Les Portes sans retour* de Julia Verlanger de « plaisant mais mineur livre d'aventures »[4]. La critique pourtant positive que Roger Bozzetto, critique littéraire et universitaire spécialiste du fantastique, fait de *Sous l'araignée du sud*[5] de Dominique Roche et Charles Nightingale est également représentative de ce type de métadiscours (à propos de cette œuvre, voir II.3.b.) : en dépit de son enthousiasme manifeste, Bozzetto assimile l'œuvre de Roche et Nightingale à une littérature qui ramène à une joie enfantine escapiste : « [l]ivre de PURE évasion, sans prétexte autre que la quête du bonheur de lire »[6]. Bien que le roman soit une « réussite », il n'est vanté que pour ses qualités de divertissement, ce qui tend à enfermer le genre, et même ses perles, dans l'image d'une littérature facile, qui ne mise que sur le dépaysement et l'aventure. La chronique que fait Jean-Marc Ligny de *La Saga des runes*[7] de Moorcock use des mêmes procédés pour vanter les qualités d'évasion du récit :

---

[1] GOIMARD Jacques, « Un genre anglo-saxon : l''heroic fantasy' », *op. cit.*
[2] SWANN Thomas Burnett, *La Forêt de l'éternité. Au temps du minotaure*, *op. cit.*
[3] BERTRAND Serge-André, « Thomas Burnett Swann : *La Forêt de l'éternité* et *Au temps du Minotaure* », *Fiction*, nº 236, août 1973, p. 151.
[4] ANDREVON Jean-Pierre, « Les Portes sans retour, de Julia Verlanger », *op. cit.*
[5] NIGHTINGALE Charles et ROCHE Dominique, *Sous l'araignée du sud*, Paris, Robert Laffont, 1978.
[6] BOZZETTO Roger, « Marvelous Fantasy », *Fiction*, nº 299, mars 1979, p. 158.
[7] MOORCOCK Michael, *La Saga des runes*, *op. cit.*

> C'est cela qui fait la force des grandes épopées : comme c'est impossible, tout est possible. On est bien loin de notre pauvre réalité, de nos mesquines préoccupations. On se prend à la magie du conte, on s'évade dans le rêve. Quand, en plus, l'auteur a de l'humour, cela flatte notre fameux second degré de gens, hum, rationnels et civilisés… Et quand, enfin, les héros pensent parfois, on atteint un troisième degré qui touche l'adulte rassis qu'on s'efforce d'être à travers un enfant émerveillé que ce conte réveille en nous.[1]

Ainsi, les qualités propres à la fantasy permettent de faire renaître la capacité d'émerveillement du lecteur ou de la lectrice : on retrouve ici une association fréquente entre le merveilleux et le retour au temps de l'enfance. L'imaginaire médiéval, que la fantasy se plaît à réinvestir, contribue à établir cette parenté. Comme l'explique Magali Lachaud, la littérature médiévale, et notamment la chanson de geste, glisse dans le corpus de la littérature enfantine dès la deuxième moitié du XIXe siècle, et sert un objectif à la fois patriotique et didactique :

> En effet l'adoption de la chanson de geste par l'édition pour la jeunesse prolonge un vaste mouvement de réappréciation de la période médiévale, de ré-appropriation d'un patrimoine littéraire, dans le souci propre au XIXe siècle d'éveiller une conscience nationale, de construire un imaginaire collectif apte à sceller l'unité morale du pays.[2]

Les textes médiévaux sont non seulement traduits en français moderne, mais aussi adaptés pour être plus accessibles au jeune public : « usage de la prose, phrases courtes et simples, suppression des répétitions, large place accordée à l'oralité, protagonistes incarnant des types humains, simplification de l'intrigue, respect de la chronologie de l'histoire, segmentation du récit en unités de lecture, rôle de l'illustration, etc. »[3]. Ces adaptations, qui connaissent un grand succès à l'époque, ancrent l'imaginaire médiéval dans le champ de la littérature de jeunesse. Il en est d'ailleurs de même pour les romans historiques médiévalisants de Walter Scott, qui sont « renvoyé[s] dans les collections enfantines »[4]. Ces exemples s'intègrent également dans un phénomène plus vaste qui voit l'assimilation fréquente des romans populaires et des romans d'aventure à la littérature de jeunesse[5].

Pour Stan Barets, la fantasy permet justement de renouer avec le « sense of wonder » que le milieu de la science-fiction a écarté pour devenir une littérature d'idées. Il attribue cet assèchement à un état d'esprit cartésien qui serait typiquement français : on retrouve ici la

---

[1] LIGNY Jean-Marc, « *La Saga des runes* par Michael Moorcock », *op. cit.*, p. 161.
[2] LACHAUD Magali, « Fortune et modes de transmission de l'épopée médiévale dans le répertoire enfantin au XIXe siècle », in Saulo NEIVA (dir.), *Déclins & confins de l'épopée au XIXe siècle*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Etudes Littéraires Françaises », 2008, p. 95.
[3] *Ibid.*, p. 106-107.
[4] CROUZET Michel, « Walter Scott et la réinvention du roman », *op. cit.*, p. 10.
[5] CHELEBOURG Christian, « Extension du domaine de la fiction », *Les Fictions de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2013, p. 15-50.

rhétorique de « l'esprit français », déjà développée plus haut, qui serait imprégné de classicisme et peu prompt à embrasser le merveilleux.

> Car la France, qu'on le veuille ou non, a encore le cerveau cartésien. Elle aime les idées. Et elle aime encore plus l'idée qu'elle a des idées. Et la S.F. qui, à l'origine, était un cocktail d'idées et d'aventures, a progressivement supprimé le second ingrédient au profit d'« une problématique », d'une « idéologie » ou d'une « lecture politique du discours ».
>
> Et, bon Dieu, où est passé le bon vieux « sense of wonder » ? Que sont devenus l'action, l'aventure, le dépaysement ?
>
> A la place, héros paumés, redites, ratiocinations psychologisantes et les éternelles histoires du genre : « Schizophrénie et Réalité montent en ballon. Réalité tombe. Qui suis-je ? »
>
> Et où ça nous conduit tout ça ? Une S.F., pas morte certes, mais moribonde, une chose mollement ennuyeuse et les lecteurs qui, progressivement, s'éloignent sur la pointe des pieds. C'est la faute à Voltaire. C'est la faute à Rousseau.[1]

Pour les critiques issus du milieu de la science-fiction, la fantasy serait donc « régressive » à double titre : politiquement par son contenu et littérairement par sa forme, qui préfère l'émerveillement et l'aventure à la complexité et à la profondeur. Notons d'ailleurs que Lorris Murail, dans l'article qu'il dédie à la fantasy en 1974 dans *Le Magazine littéraire*, se montre plus nuancé que la plupart des critiques de *Fiction*. Il reconnaît à la fantasy une évolution depuis la période howardienne au lieu de l'envisager comme un ensemble monolithique :

> Comme toute la science-fiction, l'héroïc-fantasy a évolué. Le temps est loin des héros rudimentaires et sans problèmes dont l'archétype est Conan le Cimmérien créé par Robert Howard : un repas, une femme, un adversaire et à chaque jour suffit sa peine. Pour les personnages de Moorcock en particulier, il en va tout autrement et la vie n'est pas drôle tous les jours. Corum, Elric et Hawkmoon sont des êtres torturés, ballotés par des forces prodigieuses. Intrinsèquement, ce sont même plutôt des faibles qui ne doivent leur grandeur qu'à la malédiction qui pèse sur eux […].[2]

Plus loin, il concède également au genre des ancêtres prestigieux, citant des références issues du corpus patrimonial :

> On y retrouve les successeurs de Lancelot, de Don Quichotte, d'Ulysse et de Sindbad. Les personnages de Michael Moorcock, Elric le Nécromancien ou Dorian Hawkmoon sont tragiques, mystiques et investis d'une mission comme des Chevaliers de la Table Ronde. Ceux de Fritz Leiber, Fafhrd et le Souricier Gris forment un duo plus picaresque, prenant les dieux et les destinées moins au sérieux que les êtres accablés qui évoluent dans les romans de Moorcock.

[1] BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *op. cit.*, p. 136.
[2] MURAIL Lorris, « Des chevaliers et des sorciers », *op. cit.*, p. 23.

> Ils franchissent les drames en s'amusant. Jorian, le héros de Sprague de Camp est, lui, franchement rabelaisien.[1]

Les critiques adressées à la fantasy sont ainsi nettement plus virulentes dans la presse spécialisée de science-fiction que dans le domaine de la littérature générale, où elle est plus souvent invisibilisée que dénoncée explicitement. Le milieu de la science-fiction française a en effet cherché à se défendre devant « l'invasion » de son corpus et de ses collections par la fantasy, transformant les pages de *Fiction* et d'*Orbites* en champ de bataille où le progrès s'affronterait au conservatisme. Cette posture critique innerve toute la réception de la fantasy dans cette période : perçue comme une littérature doublement « régressive », elle ne sort que rarement du champ du divertissement et de l'évasion, d'où sa fréquente assimilation avec la littérature de jeunesse.

d. L'exception Tolkien

Alors que la fantasy soulève des controverses, un auteur semble échapper en partie au déferlement de critiques dépréciatives qui accable le genre. John Ronald Reuel Tolkien, à l'instar de Lovecraft, fait figure d'exception, en étant tout aussi apprécié par la critique de littérature générale que par le milieu de la science-fiction, quoique sa découverte progressive par le public français s'est accompagnée d'une fréquente hésitation générique. Comme le rappelle Anne Besson, « [l]'impact de la réception de Tolkien inaugure une nouvelle ère pour le genre anglophone, vieux alors de près d'un siècle, et en même temps il en fonde tout simplement l'histoire, en inaugurant la prise en compte en tant qu'ensemble remarquable »[2]. S'il n'est pas, comme on a pu le voir précédemment, le premier auteur pouvant être assimilé à la fantasy, sa postérité l'a retenu comme fondateur, aussi bien dans le monde anglophone que francophone. Contrairement à Brian Attebery[3] qui parle d'un « moment-Tolkien », Anne Besson décrit une influence qui s'exerce de manière diffuse, en Angleterre et aux États-Unis comme en France :

> […] l'impact de la réception de Tolkien jusqu'à la *fantasy* présente l'intéressante particularité de ne produire ses pleins effets que lentement, dans la durée, ce qui s'explique avant tout par le caractère progressif de la découverte de son œuvre – aura grandissante du *Seigneur des Anneaux*, succès américain, mise à jour du *Silmarillion* puis du Légendaire.[4]

---

[1] *Ibid.*

[2] BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy », in Michaël DEVAUX, Vincent FERRE et Charles RIDOUX (dir.), *Tolkien aujourd'hui (actes du colloque de Rambures, 13-15 juin 2008)*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 198.

[3] ATTEBERY Brian, *The Fantasy tradition in American literature: from Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana university press, 1980.

[4] BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu », *op. cit.*, p. 198.

La réception française de Tolkien ayant déjà été abondamment étudiée par Vincent Ferré, Laura Martin-Gomez ou encore Anne Besson, nous n'effectuerons ici qu'une synthèse de leurs différents travaux en nous interrogeant tout particulièrement sur l'effet de cette réception particulière sur celle de la fantasy dans sa totalité.

Si Jacques Bergier est bien celui qui, dans *Admirations*, encourage l'éditeur Christian Bourgois à publier *Le Seigneur des Anneaux*, il n'est pas le seul lecteur de Tolkien avant sa traduction française. Bergier cite d'ailleurs, dans sa préface de l'anthologie *Les Chefs-d'œuvre du fantastique*[1], une étude sur Tolkien proposée par Louis Bouyer et parue dans *La Tour Saint-Jacques* en 1958. Le révérend père Bouyer est en effet un des premiers défenseurs français de Tolkien, qu'il découvre alors qu'il enseigne dans les campus américains pendant les années 1960. A cette époque, *Le Seigneur des Anneaux* suscite un très grand enthousiasme chez les étudiants et étudiantes américaines, comme l'explique Laura Martin-Gomez :

> […] il est évident qu'à partir de 1965, les fans de Tolkien s'étendent au-delà du fandom organisé de science-fiction, une réception estudiantine prenant petit à petit ses marques, peut-être en partie dans l'ombre des mouvements protestataires politiques et des mouvements contre-culturels qui traversent la société américaine de part en part au cours de cette décennie.[2]

Louis Bouyer intègre alors Tolkien à ses réflexions théologiques ainsi qu'aux romans qu'il publie sous pseudonyme, comme l'explique Michaël Devaux[3] : *Prélude à l'Apocalypse ou les derniers chevaliers du Graal*[4] fait intervenir le personnage de Sauron quand *Les Hespérides*[5] cite par exemple les Ents. Ces références sont toutefois très ponctuelles.

Dans son article de 1958, Bouyer hésite quant à la classification du *Seigneur des Anneaux* : refusant de le réduire à un « conte enfantin »[6], il le qualifie tantôt de « féerie »[7] ou de « roman picaresque, mais très britannique »[8] (on retrouve ici le discours sur « l'esprit anglais », déjà explicité plus haut), ou encore de « nouvelle épopée » (dans le titre). Mais c'est surtout tout l'alliance entre roman et poème qui semble l'émerveiller :

---

[1] BERGIER J., GRALL A., et STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre du fantastique*, *op. cit.*
[2] MARTIN-GOMEZ Laura, *La Réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992*, *op. cit.*, p. 46.
[3] DEVAUX Michaël, « Louis Bouyer & J.R.R. Tolkien : une amitié d'écrivains », *Tolkien, les racines du légendaire. La Feuille de la Compagnie, n°2.*, Ad Solem., Genève, 2003, p. 85-146.
[4] LAMBERT Louis, *Prélude à l'apocalypse ou les Derniers chevaliers du Graal*, Limoges, Critérion, 1982.
[5] CATELLA Prospero, *Les Hespérides*, Paris, S.O.S, 1985.
[6] BOUYER Louis, « Le Seigneur des Anneaux. Une nouvelle épopée ? », in DEVAUX Michaël, « Louis Bouyer & J.R.R. Tolkien : une amitié d'écrivains », *op. cit.*, p. 128.
[7] *Ibid.*, p. 127.
[8] *Ibid.*

> Poétique, ce roman, qui est aussi bien un poème, et qui est traversé d'ailleurs de passages en vers rappelant à la fois les ballades celtiques, Vaughan…ou Lewis Carroll, – poétique, ce roman l'est avant tout au sens étymologique, par un inépuisable pouvoir de la création imaginaire. L'humanité, ou la faune mythologique, surhumaine ou sous-humaine, qui s'y mêle, sont également convaincantes, et d'une profusion assourdissante. Mais il est éminemment poétique par ses lieux enchantés […].[1]

On reconnaît ici la même hésitation déjà identifiée à propos du roman d'André Lichtenberger, *Les Centaures*, que la critique de l'époque hésite à qualifier de roman ou de poème, identifiant à la fois des éléments épiques et romanesques. Ce sont effectivement à la fois les qualités de conteur et de poète que Louis Bouyer salue chez Tolkien : « à l'art étonnant du conteur se mêle ici l'effet d'un style savamment musical et archaïque, et déjà les premiers accords d'une poésie grandiose accompagnent le déroulement de ces longues phrases d'un humour imperturbable »[2]. Parmi les références invoquées par Bouyer afin de décrire au mieux l'écriture de Tolkien à des lecteurs et lectrices non anglophones, on trouve certes Lewis Carroll, cité plus haut, mais également Jules Verne et les légendes arthuriennes de la quête du Graal, preuve que le critique a déjà identifié certains éléments emblématiques de la fantasy : le roman d'aventure, le merveilleux et le médiévalisme. L'hésitation générique et référentielle s'accentue encore dans la suite de l'article, où Louis Boyer qualifie *Le Seigneur des Anneaux* de « forme inattendue de 'science-fiction', en même temps qu'elle est un roman policier d'une verve exceptionnelle, et une aventure fantastique qui éclipse *Arthur Gordon Pym* ou *Moby Dick* »[3]. Mais la réception de Louis Bouyer est avant tout d'ordre sacrée. Dans un entretien de 1979, il interprète *Le Seigneur des Anneaux,* et notamment son succès auprès des jeunes générations, comme un désir de s'éloigner du matérialisme contemporain et de renouer avec la foi :

> Ce professeur d'Oxford qui enseignait les langues celtiques, scandinaves et l'ancienne langue anglo-saxonne fut un des plus grands érudits de notre temps. Mais Tolkien est aussi l'auteur d'une sorte d'épopée qu'on a récemment traduite en français, *The Lord of the Rings, Le Seigneur des Anneaux*. Elle a eu un prodigieux succès dans le monde anglo-saxon, chez les jeunes en particulier qui, à travers leur contestation de la civilisation moderne, cherchaient peut-être à retrouver une vie plus vraie et un contact avec le monde plus satisfaisant. Ils cherchaient, en somme, à retrouver le symbolisme fondamental de la place de l'homme dans le monde qui est la condition préalable à tout éveil religieux.[4]

Parmi les autres lecteurs et lectrices de Tolkien qui précèdent sa traduction française, Laura Martin-Gomez recense deux universitaires, Francis Léaud et Ganna Ottevaere-Van Praag, qui publient tous les deux en 1967 des articles dédiés au *Seigneur des Anneaux*. Aucun

---

[1] *Ibid.*, p. 128.
[2] *Ibid.*, p. 124.
[3] *Ibid.*, p. 129.
[4] BOUYER Louis, « Le Métier de théologien. Entretiens avec Georges Daix », in *Ibid.*, p. 96-97.

d'entre eux ne semble avoir connaissance de l'autre. Leurs analyses diffèrent de celle de Louis Bouyer :

> Francis Léaud opte pour une lecture à la fois philologique et religieuse du sens de l'œuvre tandis que Ganna Ottevaere-Van Praag choisit un angle plus littéraire, plaçant le *Seigneur des Anneaux* dans la lignée des textes antiques tout en proposant une tentative de classification.[1]

Comme le note Laura Martin-Gomez, l'article de Francis Léaud offre des éléments intéressants concernant la renommée de Tolkien en France dans les années 1960. Celui-ci qualifie Tolkien de « presque inconnu en France non-universitaire »[2], rejetant la faute sur les éditeurs qui n'ont pas encore choisi d'en proposer une traduction mais suggérant également une autre explication qui ravive le discours critique, précédemment identifié ici, sur la différence entre un « esprit anglais » et un « esprit français » :

> Peut-être invoquerait-on une raison plus mystique, l'incompatibilité d'humeur qui oppose sur le terrain poétique de façon irrémédiable, Français et Britanniques, incompatibilité encore aiguisée par le caractère platement positiviste de l'éducation dispensée à la jeunesse dans notre pays, et dont elle n'a garde de se plaindre en général.[3]

Ganna Ottevaere-Van Praag commente, de son côté, la difficulté à classer l'œuvre dans un genre :

> Rien n'est cependant moins aisé que d'enfermer dans une définition ces quelque quinze cents pages d'une matière infiniment variée, microcosmique. Il s'agit en effet d'une vaste fresque épique en prose, qui allie à la densité poétique, la vérité psychologique et le réalisme pittoresque.[4]

Plus loin, elle hésite à comparer l'œuvre « à l'épopée traditionnelle »[5], « au roman de chevalerie »[6] ou « au roman anglais classique caractérisé par une durée et une densité particulière »[7]. Si la dimension poétique apparaît moins que chez Bouyer, on y remarque déjà ici cette incertitude générique qui complexifie la réception et l'interprétation de l'œuvre.

Si ces travaux restent dans un champ universitaire et plutôt confidentiel, c'est à partir de 1972 que la réception de l'œuvre s'accélère. *Bilbo Le Hobbit* avait déjà bénéficié d'une

---

[1] MARTIN-GOMEZ Laura, *La Réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992, op. cit.*, p. 163.
[2] LEAUD Francis, « L'épopée religieuse de J. R. R. Tolkien », in KLOCZKO E.J. (dir.), *Tolkien en France*, Argenteuil, Les éditions Arda, 1998, p. 12.
[3] *Ibid.*
[4] OTTEVAERE VAN-PRAAG Ganna, « Retour à l'épopée mythologique : Le Maître des Anneaux de J. R. R. Tolkien », *Revue des langues vivantes / Tijdschrift voor levende talen*, vol. 33, nº 3, 1967, p. 237.
[5] *Ibid.*, p. 240.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

traduction française en 1969 chez Stock, mais le roman n'était pas sorti du champ de la littérature de jeunesse, comme en atteste la quatrième de couverture, présentant Bilbo comme « une sorte de brave petit personnage pourvu de pantoufles qui lui poussent naturellement aux pattes »[1], et Tolkien comme un « spécialiste du langage et amoureux de la nature »[2] ayant « créé Bilbo le Hobbit pour ses enfants »[3] sans se douter que le roman « connaîtrait un succès phénoménal et deviendrait en moins de trente ans un classique incontesté de la littérature enfantine »[4]. En 1972, après la parution d'*Admirations* de Bergier, Christian Bourgois publie *Le Seigneur des Anneaux* dans une traduction de Francis Ledoux. Ce choix n'est pas anodin, car si ce dernier avait déjà traduit *Bilbo Le Hobbit* pour Stock, il est surtout, comme le note Vincent Ferré, un traducteur de « grands classiques » de la littérature anglophone :

> Si ce nom est désormais bien connu des lecteurs francophones de Tolkien, ces derniers ignorent souvent que le traducteur du *Seigneur des Anneaux* est également celui de Dickens, Fielding, D. Defoe, E. A. Poe, H. Walpole, Ch. Williams, mais aussi de Shakespeare, H. Melville, Joyce Carol Oates, Tennessee Williams [...].[5]

Ce premier choix d'édition et de traduction a tout d'abord inscrit Tolkien dans le champ de la littérature générale, alors même que Jacques Bergier, l'un de ses premiers découvreurs français, est une figure emblématique de l'édition de science-fiction. Christian Bourgois entreprend ensuite un rattrapage du retard accumulé par la France et lance, comme l'explique toujours Vincent Ferré, plusieurs « vagues » de traductions de l'œuvre de Tolkien, une première de 1972 à 1982 (*Les Aventures de Tom Bombadil*[6] en 1975, *Faërie*[7] en 1974, *Lettres du Père Noël*[8] en 1977, *Le Silmarillion*[9] en 1978 et *Contes et légendes inachevées*[10] en 1982), suivie d'une plus brève entre 1994 et 1999 (*Peintures et aquarelles*[11] en 1994, *Roverandom*[12] en 1999, *Le Livre*

---

[1] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Bilbo le Hobbit ou Histoire d'un aller et retour*, trad. Francis Ledoux, Paris, Stock, 1969.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] FERRE Vincent, « La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003 », *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 19.
[6] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Aventures de Tom Bombadil*, trad. Dashiell Hedayat, Paris, Christian Bourgois, 1975.
[7] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Faërie*, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois, 1974.
[8] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Lettres du Père Noël*, trad. Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois, 1977.
[9] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Silmarillion : histoire des Silmarils*, trad. Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 1978.
[10] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Contes et légendes inachevés*, trad. Tina Jolas, Paris, Christian Bourgois, 1982.
[11] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Peintures et aquarelles*, trad. Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1994.
[12] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Roverandom*, trad. Jacques Georgel, Paris, Christian Bourgois, 1999.

des Contes perdus entre 1995[1] et 1998[2]). L'étude de la chronologie de ces publications révèle plusieurs moments de « ruptures » dus à la difficulté de trouver des traducteurs disposés à travailler sur l'œuvre de Tolkien. Ainsi,

> Francis Ledoux, Dashiell Hedayat, Gérard-Georges Lemaire, Pierre Alien, Tina Jolas, Adam Tolkien et Jacques Georgel se sont successivement chargés de la traduction d'un ou deux titres, rarement davantage : au total, sept personnes différentes ont traduit onze livres de Tolkien, ce qui explique les différences d'un volume à l'autre, dans la traduction de termes identiques.[3]

Ces incohérences de traduction, déjà relevées plus haut pour la fantasy en général, font partie des facteurs qui ont pu rendre la première découverte de Tolkien difficile pour le lectorat français de cette époque. A cela s'ajoute l'incomplétude de la bibliographie traduite :

> De nombreux textes de J.R.R. Tolkien, fictionnels et théoriques, sont interdits au lecteur qui ne possèderait pas une connaissance de l'anglais nécessaire pour comprendre l'écriture, parfois difficile, de cet auteur. Les conséquences sur l'image que possède Tolkien en France sont très marquées.
>
> Pour beaucoup, Tolkien est l'auteur d'un seul livre, *Le Seigneur des Anneaux* ; au mieux, de deux ou trois, si l'on ajoute *Bilbo le Hobbit* et *Le Silmarillion*, nettement moins lu que les deux précédents. Dix des douze volumes de *L'Histoire de la Terre du Milieu* demeurent le plus souvent inconnus ; difficile, dans ces conditions, de deviner l'étendue du massif tolkienien – ou de la forêt, pour reprendre une image importante chez cet auteur, celle de l'arbre.[4]

Cette absence a, pour Vincent Ferré, contribué à forger une image réductrice de l'œuvre de Tolkien dans la presse une fois le premier enthousiasme passé. En effet, tant que Tolkien est envisagé comme un auteur de littérature générale, les critiques sont plutôt enthousiastes : le premier tome du *Seigneur des anneaux* remporte en effet le prix du Meilleur livre étranger en 1973, et de nombreux articles de presse généraliste, relevés et cités en détails par Vincent Ferré, encensent le roman[5]. Tolkien reçoit également la validation symbolique de plusieurs auteurs reconnus, comme Jean-Jacques Pauvert, Régine Desforges et surtout Julien Gracq, qui fait à plusieurs reprises l'éloge du *Seigneur des Anneaux*. Dans ses entretiens avec Jean Carrère, Gracq admet en effet que Tolkien a été sa « dernière très forte impression de lecture »[6] et compare sa lecture à celle de Balzac : « Je songeais à lui [Balzac] quand j'ai découvert Tolkien ; il me semblait redécouvrir l'innocence romanesque »[7]. Dans *En lisant et en écrivant*, paru en

---

[1] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Livre des contes perdus, première partie*, trad. Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1995.
[2] TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Livre des contes perdus, deuxième partie*, trad. Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1998.
[3] FERRE Vincent, « La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003 », *op. cit.*, p. 20-21.
[4] *Ibid.*, p. 21.
[5] *Ibid.*, p. 22-26.
[6] GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1270.
[7] *Ibid.*, p. 1269.

1980, il considère que Tolkien est pleinement entré dans le champ littéraire et réfléchit à la légitimation du « roman populaire », à laquelle contribue le cinéma :

> L'intronisation, aujourd'hui acquise, de Tolkien comme de Simenon dans le tableau de la littérature contemporaine, en élargissant brusquement les limites du roman « noble », va amener rétroactivement dans celui du dix-neuvième la promotion de Dumas comme elle a amené celle de Jules Verne (pourtant aussi impensable à sa manière, il y a trente ans encore, que l'était pour le siècle dernier la réintégration de Sade dans la littérature du dix-huitième.) Cette promotion brusque et massive, dans la littérature, de toutes les variantes de sa marginalité, est une des nouveautés du regard critique contemporain : le pouvoir égalisateur du cinéma, qui va puisant ses scénarios indifféremment, et avec des résultats équivalents, dans l'une et l'autre catégorie, n'y joue pas un rôle mineur. Le roman populaire qui trouve accès au cinéma ou à la télévision n'y gagne pas exactement, certes, des lettres de noblesse ; il y acquiert du moins le genre de promotion que valent des relations occasionnellement égalitaires avec le *gratin*.[1]

Cependant, en dépit de ce premier enthousiasme pour l'œuvre de Tolkien, les discours critiques émanant du milieu de la littérature générale, ou de la presse, tendent à se raréfier et à s'en tenir à quelques stéréotypes au fil des années. L'écart entre les « vagues » de publications, les incohérences de traduction et les manques dans la bibliographie ont, pour Vincent Ferré, suscité une forme de redécouverte permanente : « [l]'intérêt très net manifesté pour son œuvre en 1972-1973 n'a en effet pas empêché que les médias aient l'impression de découvrir un nouvel auteur lors des publications successives du *Silmarillion* ou des *Contes et légendes inachevés* puis de la célébration du centenaire de sa naissance (1992) »[2]. Et comme à chaque « redécouverte », les mêmes poncifs, souvent agrémentés d'erreurs factuelles, sont répétés, une image convenue a fini par se forger dans l'imaginaire du lectorat français :

> Assez rapidement […] les médias ont forgé un portrait commode, pittoresque, d'un professeur farfelu, écrivant sur son temps libre des histoires plaisantes destinées aux « tolkiénomaniaques » ; les erreurs factuelles (dates, prénoms, nationalité…) émaillent des articles répétitifs, qui charrient les mêmes lieux communs, sur Tolkien et la littérature de jeunesse, peinant à identifier la *Fantasy* – quand ils n'accusaient pas Tolkien de racisme, sous prétexte (argument parmi les plus farfelus) qu'il serait « né en Afrique du Sud »[3].

En ce qui concerne cette dernière accusation, Vincent Ferré s'étonne particulièrement qu'un article du *Monde* daté du 31 décembre 1982, contemporain de la publication des *Contes et légendes inachevés*, affirme comme une évidence qu'on a souvent dépeint Tolkien comme

[1] *Ibid.*, p. 728.
[2] FERRE Vincent, « La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003 », *op. cit.*, p. 22-23.
[3] Notice « France », in FERRE V. (dir.), *Tolkien : dictionnaire*, Paris, CNRS, 2012, p. 232.

l'auteur « d'une utopie conservatrice »[1], ce qui renverrait, pour le chercheur, à une « *doxa* pourtant inexistante en France à cette époque »[2]. Bien qu'elle ne concerne pas directement Tolkien, cette *doxa* est néanmoins au cœur de la perception française de la *sword and sorcery* des *pulps*, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes (II.1.c.), il est donc possible d'envisager ici une première « contamination » de la réception tolkienienne par celle de la fantasy américaine – contamination qui se poursuit dans le « malentendu » historique de son assimilation avec le genre dans son ensemble[3].

Du côté de la presse spécialisée de science-fiction, une des premières mentions de Tolkien est faite dans un numéro de *Fiction* d'août 1969, soit après la traduction de *Bilbo le Hobbit* et avant celle du *Seigneur des Anneaux.* L'article, intitulé « Bilbo ou le prophète du Seigneur des anneaux »[4], est signé par Gérard Klein, et s'avère étonnamment élogieux compte-tenu des positions critiques ultérieures qu'adoptera celui-ci à l'égard de la fantasy. Klein commence par évoquer le succès de l'œuvre tolkienienne dans le monde anglophone, comme pour justifier la présence dans son article dans les pages de *Fiction* via une démarche sociologique :

> L'œuvre de J.R.R. Tolkien est aujourd'hui considérée par beaucoup de critiques comme l'une des plus importantes de l'époque dans le domaine des littératures de l'imaginaire. Ses qualités sont si évidentes que la comparaison que n'hésitent pas à faire certains entre Homère, Tolkien et l'Arioste ne prête pas à sourire. D'autres, qui estiment que le professeur Tolkien pourrait bien obtenir un jour le prix Nobel de littérature, pourraient se révéler bons prophètes. Cette œuvre d'un abord pourtant assez austère, à peu près dépourvue des piments habituels qui caractérisent de nos jours la littérature, a obtenu en tout cas au bout de quelques années, dans le monde anglo-saxon, un accueil à la fois inattendu et extraordinaire. Ce sont, semble-t-il, les hippies et autres « drop-out » qui lui ont donné le coup d'envoi. Elle a gagné les Universités. De là, elle a ravagé l'Amérique. Elle aurait été tirée à plus de cinq millions d'exemplaires, ce qui suffirait à lui conférer une dimension sociologique.[5]

La suite de l'article reprend des éléments déjà relevés par la critique précédente (dont il ne semble pas avoir connaissance) : les références à la littérature médiévale (il cite notamment *Beowulf* et *La Chanson de Roland*) et l'interrogation générique. Sur ce dernier point, le propos de Klein est particulièrement intéressant : il envisage en effet Tolkien comme un pont reliant

---

[1] LECAYE Alexis, *Le monde magique de Tolkien. Des inédits posthumes du père des hobbits.*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/12/31/le-monde-magique-de-tolkien-bull-des-inedits-posthumes-du-pere-des-hobbits_3109196_1819218.html], consulté le 23 septembre 2022.
[2] FERRE Vincent, « La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003 », *op. cit.*, p. 28.
[3] BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu », *op. cit.*
[4] KLEIN Gérard, « Bilbo ou le prophète du Seigneur des Anneaux », *Fiction*, nº 188, août 1969, p. 147-152.
[5] *Ibid.*, p. 147.

roman et épopée, ce qui rappelle une fois encore les discours critiques mentionnés plus haut sur l'œuvre d'André Lichtenberger.

> Aussi l'œuvre de Tolkien peut-elle et doit-elle se lire à deux niveaux au moins. Au premier, celui de l'épopée, Tolkien est barde. Au second niveau, il est un lettré qui a réfléchi sur les conditions de la littérature épique et qui a intégré cette réflexion à son œuvre. Il n'a pas répété l'exploit d'un poète antique comme fit MacPherson en écrivant *Ossian*, mais il a introduit dans le genre épique une dimension essentielle du roman, l'ironie. Le miracle, ou si l'on préfère, la preuve du génie de Tolkien, est que ces deux niveaux, l'un épique, l'autre ironique, loin de se nuire, de se détruire, se complètent ici à merveille.[1]

Notons également dans ce passage les termes de « miracle » et de « génie » choisis par Klein, particulièrement mélioratifs. Après avoir dévoilé les éléments essentiels de l'intrigue de *Bilbo le Hobbit* et du *Seigneur des Anneaux*, la pratique du divulgâchage n'étant pas proscrite dans la critique de l'époque, Gérard Klein livre une interprétation surprenante de l'œuvre, qu'il considère comme exempte d'éléments surnaturels, ce qui l'isolerait de l'ensemble de la littérature fantastique :

> D'un autre côté, une caractéristique frappante de l'œuvre de Tolkien réside dans l'absence de toute dimension surnaturelle, dans l'oblitération des dieux. Gandalf, magicien blanc, et Sauron, magicien noir, usent de pouvoirs mystérieux, mais ce ne sont, de leur propre aveu, que faits de haute science. Les forces qui sont aux prises dans *Le Seigneur des Anneaux* sont des forces naturelles et la morale elle-même, loin d'être dispensée (ou révélée) par une transcendance, n'est que le fruit raisonnable d'un effort pour rendre le monde vivable. Ce n'est que dans la défaite et en eux-mêmes que les méchants trouvent le châtiment de leurs manquements, et non dans la malédiction d'une divinité. L'univers de J.R.R. Tolkien est rigoureusement et absolument matérialiste. En cela, il se distingue totalement du courant de la littérature fantastique sans pour autant rejoindre celui de la science-fiction.[2]

Le statut inclassable de Tolkien est ici explicitement relevé, l'œuvre n'étant ni assimilable au fantastique, ni à la science-fiction. A la fin du texte, Gérard Klein fait cependant le lien entre *Le Seigneur des Anneaux* et la branche américaine de l'*heroic fantasy*, qu'il traduit par « féerie héroïque » et qu'il désigne comme un courant littéraire intermédiaire entre fantastique et science-fiction. Cette position est particulièrement marginale chez Klein, qui n'aura ensuite de cesse de contester la filiation entre fantasy et science-fiction dans son œuvre critique[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 148.
[2] *Ibid.*, p. 151.
[3] Notons également que dans un article de 1968, Gérard Klein décrit l'influence de l'œuvre de Tolkien, qu'il qualifie de « pure fantasy », sur la science-fiction, établissant là encore une filiation entre les deux genres qu'il niera par la suite : « Il serait inexact toutefois de considérer qu'on en est arrivé là par le seul effet d'un mouvement purement interne à la Science-Fiction. L'influence de l'œuvre de J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, a été certainement décisive. Cette étonnante trilogie de pure fantasy, commencée avant la guerre, a connu ces dernières années dans le monde anglo-saxon un succès considérable et presque inexplicable. Or, elle dépeint un univers entièrement rationnel, mais épique, flamboyant, où des pouvoirs qui n'ont pas besoin d'être nommés s'affrontent.

> Cette voie nouvelle de la littérature, caractéristique de notre temps, entre le fantastique, cette réminiscence d'un passé décomposé, et la science-fiction, cet espoir d'un futur intérieur, a été explorée après Tolkien par bien des épigones. Ainsi s'est trouvé constitué ou du moins rassemblé, autour d'une œuvre maîtresse, un courant qui avait déjà un nom et des zélateurs (comme Robert Howard, sur qui il faudra revenir un jour) mais qui manquait de lettres de noblesse : la féerie héroïque (*heroic fantasy*). Aucun de ses tenants n'a encore acquis la stature de J.R.R. Tolkien, l'homme qui inventa un passé fabuleux et qui, au contraire de Schliemann[1], fit naître un empire là où il n'existait aucune ruine.[2]

Tolkien est ainsi considéré comme le maître incontesté du genre, potentiellement impossible à dépasser : notons que ce discours critique devient particulièrement fréquent dans les décennies qui suivent. Tolkien est soit envisagé comme une figure insurpassable, soit comme un ancêtre dont il convient désormais de s'émanciper. Nous observons ici une des premières manifestations de ce discours, qui tend à évaluer la fantasy tout entière à l'aune de l'œuvre tolkienienne. Pour Gérard Klein, qui devient, au fil des décennies suivantes, extrêmement hostile à la fantasy, Tolkien fait authentiquement figure d'exception, comme l'atteste un article paru dans *Nous les Martiens* en 1992 :

> Personne, dans ce domaine, ne prétend faire mieux que J.R.R. Tolkien. L'idée même que ce soit concevable est sacrilège. Dans la *Fantasy*, on suce les os du Père sans avoir pris la peine de le tuer. Le problème est que Tolkien était un écrivain et un linguiste, ce qui confère au texte anglais un raffinement que rend du reste assez mal la version française. Tolkien a inventé une œuvre et défini un genre tandis que ses épigones ne font que les décliner sur un mode mineur.[3]

Les pages de *Fiction* ne feront plus guère référence à Tolkien après l'article de Gérard Klein en 1969. Le nom de l'auteur britannique est même presque absent de la querelle critique déjà commentée plus haut entre Stan Barets et Pierre Giuliani dans *Orbites* ou Stéphanie Nicot et André-François Ruaud dans *Fiction*, qui font plus souvent référence à la branche américaine et citent plus volontiers Robert Howard, Fritz Leiber et Michael Moorcock. Tolkien semble, par cette quasi-absence, échapper à l'avalanche de propos dépréciatifs sur le genre, dont il reste une figure exceptionnelle, protégée par son aura d'érudit oxonien. L'étiquette éditoriale « fantasy » n'apparaît d'ailleurs que tardivement pour qualifier les volumes du *Seigneur des Anneaux* réédités en poche : la trilogie est en effet tout d'abord publiée chez Pocket dans la collection « Littérature-Best » à partir de 1986 avant de passer dans la collection « Science-

---

De ce succès, les auteurs de SF ont tiré la leçon et l'on voit fleurir de petites épopées, plus ou moins mythologiques et brossées avec plus ou moins de bonheur, qui se réclament volontiers de Tolkien. » KLEIN Gérard, « Philip José Farmer ou Comment devenir un petit dieu (2) », *Fiction*, n°175, juin 1968, p. 131-137.

[1] Archéologue allemand (1822-1890), particulièrement célèbre pour sa découverte des ruines de Troie.

[2] KLEIN Gérard, « Bilbo ou le prophète du Seigneur des Anneaux », *op. cit.*, p. 152.

[3] KLEIN Gérard, « A l'auteur inconnu X », *Nous les Martiens*, nº 21, février 1992, p. 40-48. En ligne : [https://www.quarante-deux.org/archives/klein/inconnu/10.html], consulté le 3 octobre 2022.

Fiction / Fantasy » dirigée par Jacques Goimard, ornée du bandeau noir « fantasy » que nous avons déjà commentée. Tolkien semble donc échapper miraculeusement à la « contre-offensive » de la science-fiction à la suite de l'envahissement de ses collections par la fantasy, mais sans être encensé pour autant, puisqu'il est finalement assez peu mentionné. Dans l'article de Lorris Murail pour *Le Magazine littéraire,* « Des chevaliers et des sorciers », déjà mentionné plus haut, il est d'ailleurs seulement cité comme un créateur de mondes plus talentueux que des auteurs plus récents tels que Thomas Burnett-Swann et Roger Zelazny, mais sa minutie est aussi critiquée en filigrane (« son interminable histoire des hobbits »[1]).

Comme l'explique Laura Martin-Gomez, « [s]i la réception médiatique de l'œuvre de Tolkien au moment de sa traduction en français est bien documentée, il n'existe pas de traces d'une réception de lecteurs amateurs pour ces premières années »[2]. La chercheuse a toutefois collecté des témoignages directs de lecteurs et lectrices de Tolkien dans les années 1970, qui attestent qu'« un phénomène d'appropriation de l'œuvre de Tolkien par les cercles hippies similaire au mouvement sur les campus américains quelques années plus tôt aurait existé en France »[3], bien que ce soit de manière plus marginale. C'est toutefois à partir des années 1980 que les traces d'une réception directe de Tolkien par ses lecteurs et lectrices deviennent plus perceptibles, et ce notamment dans les revues dédiées au jeu de rôle. C'est en effet dans ces années que se popularise cette pratique ludique importée des Etats-Unis, où Tolkien est devenu la figure emblématique de tout un genre.

En effet, comme l'explique Anne Besson[4], la découverte de Tolkien par le public américain a été suivie d'une production littéraire effrénée de cycles de fantasy épiques, qui figent en stéréotypes les caractéristiques de l'œuvre originelle. C'est notamment Lin Carter, directeur de la collection « Ballantine Adult Fantasy », qui cherche, pour remplir son catalogue, des œuvres susceptibles de plaire au jeune lectorat américain qui a fait de Tolkien une figure phare des campus universitaires. L'apparition du jeu de rôle papier, et notamment de *Donjons & Dragons*[5], qui est notamment inspiré par l'univers tolkienien, contribue à la fois à la popularisation de la fantasy et à l'émergence de clichés – puisque les traits du genre se fixent

[1] MURAIL Lorris, « Des chevaliers et des sorciers », *op. cit.*, p. 24.
[2] MARTIN-GOMEZ Laura, *La Réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992, op. cit.*, p. 159.
[3] *Ibid.*, p. 160.
[4] BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu », *op. cit.*
[5] GYGAX Gary et ARNESON Dave, *Donjons & Dragons*, trad. Collectif, Paris, Jeux Descartes, 1977.

littéralement en *règles*, abondamment détaillées dans les différents manuels à disposition des joueurs.

> Ce qu'on nomme de façon péjorative la *Big commercial Fantasy* ou BCF, c'est-à-dire pour l'essentiel les sagas *Tolkien-like*, [qui] évitent toute prise de risque, jouent le rôle de stabilisateurs de marché, nécessaire à toute bonne économie dans un secteur culturel capitalistique. On observe une situation très comparable dans le monde du Jeu de Rôles (JdR), où les dérivés du néo-tolkienien *Donjons et Dragons* (*D&D*) sont toujours évoqués avec condescendance par les connaisseurs, et synonymes de pauvreté d'invention ludique et scénaristique, alors même qu'ils contribuent à eux seuls pour plus 80 % des ventes totales estimées d'un secteur dont le rayonnement dans la culture populaire ne rend pas compte de la fragilité économique.[1]

Tolkien est ainsi érigé comme fondateur, père symbolique d'un genre à la fois littéraire et ludique dont il n'a pourtant jamais eu connaissance – d'où le « malentendu » identifié par Anne Besson dans l'histoire de sa réception.

En France, la pratique du jeu de rôle et notamment de *Donjons & Dragons* est rapidement importée : Laura Martin-Gomez établit même l'hypothèse, en observant les fanzines de rôlistes des années 1980, que cette pratique ludique précède la traduction française des livres de règles, qui étaient lus en langue originale[2]. Ces mêmes publications mentionnent régulièrement Tolkien comme référence incontournable des univers ludiques de fantasy, et, comme l'explique toujours la chercheuse, même s'il est rare que des articles lui soient pleinement consacrés, son œuvre apparaît dès cette époque comme une « trame de fond » dont tout rôliste se doit de connaître les principales caractéristiques.

> Un point commun que semblent avoir toutes ces références à Tolkien est le fait de considérer son œuvre comme un élément constitutif à part entière dans le paysage littéraire de « l'héroïc-fantasy », comme une référence incontournable et à la fois déjà dépassée par les auteurs de fantasy plus récents. Cette constante peut paraître surprenante au vu de l'absence de sources visibles qui nous permettraient de montrer comment l'auteur passe du statut de fraîchement publié en français et presque complètement méconnu à un auteur qui, certes dans un cadre médiatique bien délimité, est considéré comme incontournable. En réalité, elle témoigne d'une réception par un lectorat diffus, mais suffisamment répandu pour permettre une imprégnation dans la culture populaire à laquelle se dédient ces fanzines.[3]

Laura Martin-Gomez relève également, dès 1982, la publication d'un numéro des *Cahiers de l'imaginaire* dédié à Tolkien, et qui constitue la première publication amateure sur le sujet. L'étude qu'elle fait de cette revue, qui comprend principalement des articles de Jacques

---

[1] BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu », *op. cit.*
[2] MARTIN-GOMEZ Laura, *La Réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992*, *op. cit.*, p. 162.
[3] *Ibid.*, p. 161.

Baudou et de Daniel Couégnas, lui permet de dégager plusieurs éléments révélateurs de l'étendue du lectorat de Tolkien au cours de cette décennie. En premier lieu, nous remarquons ce passage de l'introduction de Daniel Couégnas : « [l]es lecteurs français commencent à bien connaître l'œuvre de TOLKIEN, qui aura eu le grand mérite de contribuer à leur redonner le goût de la 'fantasy' »[1]. Tolkien n'apparaît donc pas, ici, comme le fondateur ou le père symbolique du genre, mais comme celui qui aurait relancé l'intérêt du lectorat pour la fantasy, déjà présente dans l'espace éditorial français via sa branche américaine. Mais pour Laura Martin-Gomez, la première véritable communauté de fans français de Tolkien est la Faculté des Études Elfiques créée par Edouard Kloczko en 1987, qui publie notamment deux fanzines, *Féérik* et *Le Gollum illustré.* La chercheuse propose une étude détaillée de cette association et de ses différentes activités, qui se poursuivent jusqu'en 1993. Plusieurs structures dédiées à Tolkien naissent au fil des années 1990, comme La Compagnie de la Comté, créée par Michaël Devaux en 1996, qui publie notamment la revue *La Feuille de la compagnie*, dont le dernier numéro date de 2014.

Ainsi, la réception de Tolkien dans les années 1970 et 1980 nous apparaît comme ambivalente : ayant suscité un enthousiasme certain, mais peu durable, dans les médias et la presse généraliste, il est assez rarement mentionné dans la presse spécialisée de science-fiction où il échappe, malgré tout, aux critiques virulentes que reçoit la fantasy anglophone. Comme le synthétise Laura Martin-Gomez, « son œuvre a connu une forme de réception populaire certaine, alors que la réception médiatique reste ponctuelle et que la réception universitaire reste très minoritaire »[2]. Sa réception reste un cas particulier au sein de la fantasy : si la presse généraliste et la critique universitaire des années 1970 et 1980 ne l'intègrent pas à ce genre et tendent à le considérer comme une curiosité venue d'Angleterre, entre roman d'aventure et épopée, le lectorat de fantasy, et notamment les adeptes de jeu de rôle, le perçoivent comme un auteur incontournable, un « classique » de ce genre. Sa trajectoire nous semble d'autant plus particulière qu'elle progresse dans un premier temps, de manière contre-intuitive, de la littérature générale vers un lectorat dit « de niche ». En effet, comme l'explique Vincent Ferré, le premier enthousiasme pour *Le Seigneur des Anneaux* après la traduction de 1972 dans une collection de littérature générale a touché un public vaste, mais une fois ce premier engouement dissipé, Tolkien s'est vu cantonné, par son assimilation avec la fantasy venue des États-Unis, à un lectorat spécifique et à des cercles de fans certes actifs, mais situés en marge du champ

[1] COUEGNAS Daniel, « Un dossier Tolkien », *Les Cahiers de l'imaginaire*, nº 6, juin 1982, p. 3.
[2] MARTIN-GOMEZ Laura, *La Réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992, op. cit.*, p. 168.

littéraire. Cette trajectoire de réception s'inversera cependant encore au moment du tournant des années 2000, où les adaptations cinématographiques de Peter Jackson feront basculer l'œuvre tolkienienne dans la culture de masse (cf. III.1.b.). Le texte s'en trouve cependant relégitimé, par contraste avec des films définitivement classés parmi les productions dédiées au grand public.

3. Du merveilleux à la fantasy d'expression française (1940-1990)

Alors que la fantasy anglo-saxonne s'importe progressivement, suscitant de nombreux débats critiques, un merveilleux d'expression française continue de se développer également, sans pour autant s'assimiler au genre ni en revendiquer l'étiquetage. Ces œuvres, qui restent relativement peu nombreuses et surtout disparates, ne peuvent constituer un courant de proto-fantasy d'expression française à part entière ; il est toutefois possible de remarquer des tendances récurrentes et d'effectuer des regroupements. La période est notamment marquée par l'influence surréaliste, qui sans se rapprocher explicitement de la fantasy, permet toutefois de donner au merveilleux un nouvel espace d'expression, plus souvent poétique que romanesque.

a. Les « oniromans » : au croisement entre surréalisme, fantastique et fantasy

En 1977, Jean-Baptiste Baronian, auteur et éditeur belge, qui dirige notamment les collections « Marabout fantastique » (de 1969 à 1977), « Marabout science-fiction » (1969-1977) ou encore la première collection de science-fiction du Livre de Poche de 1977 à 1981, publie aux éditions L'Âge d'Homme un essai intitulé *Un nouveau fantastique*, dans lequel il défend l'existence d'une littérature fantastique au XXe siècle, refusant que celle-ci se soit éteinte à la fin du XIXe. Bien qu'il y mentionne uniquement le genre fantastique, sa définition, plus vaste que celle de Todorov, englobe également des textes qui procèdent plus explicitement du merveilleux. Cet essai de Baronian nous intéresse notamment car il nous apparaît comme le premier à rassembler sous une bannière commune des textes rédigés en langue française qui n'avaient pas encore fait l'objet d'un rapprochement par la critique. Dans son chapitre dédié à la France, Baronian reprend la *doxa*, déjà commentée ici, d'un « esprit français » rationnel, peu enclin au fantastique :

> La France n'a pas la tête fantastique. L'expression, à force d'être dite et ressassée, fait figure de lieu commun. Il n'empêche qu'on pourrait difficilement la contrebalancer. […]
>
> Disons-le donc d'emblée : il n'y a pas à proprement parler de littérature fantastique française. C'est-à-dire une expression littéraire consciente, organisée autour de grands archétypes. Tout au plus existe-t-il des moments plus favorables, des périodes plus propices durant lesquelles, comme par miracle, s'élabore un certain type de fantastique. Tout au plus existe-t-il aussi, de loin en loin, des œuvres qui laissent apparaître des lueurs d'étrangeté et quittent (ou font mine de quitter), un court instant, la voie royale de la fiction française, tracée, bien rectiligne, bien inamovible, depuis *La Princesse de Clèves*.[1]

[1] BARONIAN Jean-Baptiste, *Un Nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque fantastique », 1977, p. 79-80.

Plus loin, il désigne la période romantique et la réception d'Hoffmann comme un « merveilleux caprice »[1] avant de décrire une période plus favorable à l'éclosion du genre, déjà commentée ici, allant « des années 1870 jusqu'à la veille de la première guerre mondiale »[2], marquée par des « courants sporadiques, ou mieux encore de climat bizarre où se mêlent et se combinent surnaturalisme, symbolisme, démonisme, satanisme, occultisme, etc. »[3]. Il cite plusieurs auteurs que nous avons également mentionnés dans notre catégorie du roman ésotérique (comme Péladan ou Villiers de l'Isle-Adam) et désigne les parutions de cette période comme « une des manifestations les plus attachantes de la littérature française de l'imaginaire »[4], utilisant également la belle expression « Marianne auréolée de soufre ! »[5]. Il s'agit cependant pour lui d'un moment éphémère dans la production littéraire française :

> Et là, pour une fois, la France a l'âme du bizarre. Et là, pour une fois, on respire, à grandes bouffées, un autre parfum – quelque chose d'à la fois outrageant et de pathétique. Mais quelque chose de tragique aussi puisque cette « fin de siècle » est également, semble-t-il, la fin d'une époque, la fin d'un idéal, un sursaut ultime, les dernières flambées de ce qu'il faut bien appeler la littérature aristocratique et élitaire.
>
> Très vite, en effet, se marque le retour à la fiction psychologique. Retour irréversible, selon toute apparence, car, si le genre fantastique ne meurt pas, il reste au total dans la marginalité. Tout se passe en réalité comme si le fantastique en France était voué au divertissement, comme si, par nécessité, il constituait une littérature mineure, à l'instar du policier ou de la science-fiction. Comme s'il existait une hiérarchie des thèmes littéraires et que le surnaturel, à la bourse des valeurs de la création, ne pouvait jamais obtenir que les cotes les plus basses et les plus futiles. Comme si introduire la rupture dans un texte était déjà un aveu de dégradation, un acte subalterne et bâtard. […] Dans de telles conditions, personne ne s'étonnera que les auteurs fantastiques français les plus intéressants (et les plus imaginatifs) de la première moitié du vingtième siècle soient des écrivains dits populaires, je veux parler de Maurice Renard et de Gaston Leroux. Ou, pour joliment jargonner, des paralittérateurs.[6]

Si Baronian émet ici un constat plutôt similaire au nôtre, il est intéressant de remarquer que, dans la suite de ces pages dédiées à la France, il élabore un parallèle entre son acception plutôt souple du fantastique et le courant surréaliste, et rassemble dans une même catégorie toute une série de textes parus en littérature générale, mais qui mettent en jeu le même mécanisme : un surnaturel finalement rationalisé par le rêve. En effet, Baronian énumère dans la suite de ce chapitre toute une liste d'œuvres isolées, sans appartenance à un courant littéraire précis, qui pourraient s'apparenter à une nouvelle forme de littérature fantastique. D'après lui,

---

[1] *Ibid.*, p. 80.
[2] *Ibid.*, p. 82.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 85.
[5] *Ibid.*, p. 84.
[6] *Ibid.*, p. 85-86.

il existe ainsi depuis 1945 un certain nombre d'ouvrages « relevant de l'imaginaire »[1], qui ont même parfois été reçus par la critique « avec tambours et trompettes »[2]. Il cite ainsi l'exemple de Julien Gracq (par ailleurs lecteur de Tolkien, comme mentionné plus haut), ou encore d'André Pieyre de Mandiargues. Baronian est le premier critique, à notre connaissance, à établir un lien entre littératures de l'imaginaire et surréalisme.

> Si ces écrits apparaissent insolites (et, à coup sûr, ils le sont), c'est plus par leur processus narratif que par leur contenu intrinsèque, plus par leur pouvoir onirique, par le cheminement poétique qu'ils proposent que par leur mythologie. En fait, ils prolongeraient plutôt le surréalisme sur le mode de la fiction. Ou mieux, ils feraient déboucher le surréalisme sur une certaine cohérence, sur un *ordre* relativement rigoureux où le rêve et ses puissances découvrent un statut et un rang. Autant dire qu'il n'y a là aucune chute radicale des évidences, aucune ambiguïté fondamentale, aucune ouverture vers un abîme surnaturel. Et, à la limite, si le surnaturel y affleure réellement, il est tout aussitôt *justifié* par le rêve.[3]

Sans toutefois considérer le roman surréaliste comme un précurseur à part entière de la fantasy française, il est possible en effet d'observer une certaine porosité entre ces genres, plus ou moins évidente selon les exemples. L'intérêt des surréalistes pour le rêve autorise notamment certains auteurs à intégrer une dimension merveilleuse à leurs récits. Alain Chevrier, dans sa postface des *Contes des yeux fermés* d'Alphonse Séché, revient ainsi sur « la pénétration du rêve dans la culture »[4] opérée par les surréalistes, dans le prolongement du goût fin-de-siècle pour les sciences occultes, ou encore de l'esthétique symboliste :

> C'est grâce à André Breton, que le genre « récit de rêve », sur le modèle du compte-rendu clinique, est apparu dans *Littérature* et a envahi les premiers numéros de *La Révolution surréaliste*. Sa lecture des classiques médico-psychologiques du rêve, ainsi que les premières présentations de l'œuvre scientifique de Freud, l'avait conduit à l'importation dans le champ littéraire. Le récit de rêve à l'état brut était censé reproduire « *l'automatisme* » visuel de l'activité de pensée onirique […].
>
> Dans un second temps, notamment dans *Les Vases communicants* (1932), Breton doublera ces récits de rêves d'un métadiscours théorique et interprétatif, sur le modèle des « *rêves expliqués* » (René Allendy) des psychanalystes freudiens ou jungiens […].
>
> Du fait de l'impact de la psychanalyse dans la vie culturelle française, notamment par le biais du surréalisme, mais aussi de ce qu'on pourrait appeler la *« personnalité narcissique de notre temps »*, de nombreux écrivains ont livré au public des recueils de leurs rêves. Citons quelques noms qui nous viennent à l'esprit, dans le domaine français : Henri Michaux, Michel Leiris, Michel Butor, Georges Perec, Jacques Borel, Louis Calaferte, Gabrielle Rollin, etc.

---

[1] *Ibid.*, p. 86.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 86-87.
[4] ALAIN CHEVRIER, « Postface », *Contes des yeux fermés*, Paris, Séguier, 1996, p. 142.

> Mais avouons que leur lecture, pour toute autre personne que l'auteur, est souvent fastidieuse.
>
> Le livre d'Alphonse Séché est lui aussi un livre de rêves, mais ce sont des *rêves littéraires*. On pourrait appeler ces contes à base onirique des « *oniro-contes* ».[1]

Sur le modèle des « oniro-contes » mentionnés par Alain Chevrier, nous choisissons ici le terme d'« oniromans » pour désigner ces textes qui, tout en entretenant parfois une grande proximité avec la fantasy, « rationalisent » l'élément merveilleux par l'introduction du rêve, ou développent une atmosphère onirique qui sème la confusion entre imagination et réalité. L'exemple le plus ancien de cette catégorie est *L'Enchanteur pourrissant*[2], œuvre de jeunesse de Guillaume Apollinaire (qui a seulement dix-huit ans à l'époque), publiée en 1909 dans une édition à tirage limité, illustrée par André Derain. Texte hybride, mêlant vers et prose, dialogues de théâtre et passages dont la typographie évoque déjà les calligrammes, *L'Enchanteur pourrissant* reprend le personnage légendaire de Merlin au moment de son enfermement dans le rocher par Viviane. D'après Christine Muratelle, Apollinaire s'inspire du *Merlin l'enchanteur* d'Edgar Quinet[3], déjà commenté ici, mais le pare « d'un onirisme surprenant qui annonce le surréalisme »[4]. Merlin est en effet dans un état intermédiaire entre la vie et la mort, « pourrissant » littéralement depuis son tombeau, et se trouve en proie à une forme de délire qui permet à l'auteur de convoquer tout un panel de figures mythiques et légendaires, venant veiller l'enchanteur agonisant. Le *topos* de la fin du merveilleux, emblématique de la période fin-de-siècle, est ici concrétisé dans le corps même de l'enchanteur, mais aussi dans toutes les voix entrecroisées des autres personnages, qui sont arrachés à leurs univers de référence et décrits, comme l'explique Mathieu Bélisle, comme des présences spectrales :

> Le pourrissement du corps de Merlin sert de prétexte au déploiement d'une scène de nativité négative, autour de laquelle se réunissent des personnages mythiques venus de tous les horizons de l'imaginaire enchanté. Devant la tombe se succèdent tour à tour les figures de la mythologie grecque – Hélène, Lilith, les Muses, le Sphinx –, de la matière de Bretagne – Angélique, Gauvain, Viviane, les druides, Teutatès, Tyolet –, de la mythologie biblique – Satan, les archanges, Enoch, Siméon, le prophète Élie, Simon le magicien, les serpents, les rois mages –, de la fantasmagorie populaire – le monstre Chapalu, le Juif errant –, de la tragédie grecque – le chœur –, du bestiaire fabuleux – le hibou, les grenouilles, la chauve-souris – et ainsi de suite. La surabondance des références mythiques finit par produire un effet de brouillage. Toutes les

[1] *Ibid.*, p. 144-145.
[2] APOLLINAIRE Guillaume, *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Henry Kahnweiler, 1909.
[3] QUINET Edgar, *Merlin l'enchanteur*, *op. cit.*
[4] MURATELLE Christiane, « Merlin l'Enchanteur (Edgar Quinet) : le no man's land de la mémoire », in Danielle BOHLER (dir.), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », 2020, p. 297-307. En ligne : [http://books.openedition.org/pub/27931], consulté le 3 octobre 2022.

> figures sont en effet détachées de leur univers d'appartenance, c'est-à-dire des grands récits qu'elles animaient, pour être jetées dans la même histoire, celle de la « fin » de l'un des leurs.[1]

Le récit de l'agonie de Merlin est pourtant, toujours pour Mathieu Bélisle, le présage d'un renouveau du merveilleux annoncé par Apollinaire – au prix d'une « délocalisation »[2] hors de son univers d'origine, et d'un glissement vers les registres comiques et parodiques (comme il l'observe, dans la suite de son ouvrage, chez Marcel Aymé ou encore Raymond Queneau). On pourrait y voir une nouvelle variation du merveilleux décadent, qui, comme vu précédemment, se renouvelle via le motif, incessamment décliné, de sa propre extinction. Mais il nous semble également qu'Apollinaire, en opérant cette « délocalisation » des figures merveilleuses vers un état de songe délirant, déplace le pays merveilleux de la légende arthurienne dans le domaine de l'inconscient et du rêve – comme le feront les autres romans français étudiés ici. Le dernier chapitre de *L'Enchanteur pourrissant* dans son édition de 1909 s'intitule d'ailleurs « Onirocritique » : s'il s'agit d'un texte indépendant, publié à l'origine en février 1908 dans la revue *La Phalange*, son intégration à la fin du texte permet, pour Michèle Touret, de revendiquer le rêve comme nouvelle source d'inspiration littéraire, qui permet de concilier tradition et modernité, merveilleux ancestral et merveilleux contemporain :

> Apollinaire n'est plus le narrateur d'un conte, mais le poète actuel qui invente de nouvelles formes et de nouvelles raisons d'être pour la poésie. Le récit et la lecture du rêve sont ces nouvelles formes et ces nouvelles substances ; l'attention au rêve et l'invention de nouvelles images pour le dire, voilà la raison d'être du poète ; l'onirocritique comme analyse ou analyste de rêves. Sous une apparence de récit, ce dernier chapitre entrechoque les tableaux rêvés sans autre logique que celle de l'imagination et d'association des images. Le poète actuel voyage dans un monde d'images anciennes, celles de Merlin, et dans un monde d'images actuelles et élémentaires. […] L'enchanteur pourrissant cède la place au poète triomphant.[3]

Si l'œuvre d'Apollinaire a effet incité les surréalistes à se pencher sur les pouvoirs du rêve, une autre influence est également centrale : celle d'*Alice au Pays des Merveilles*[4] de Lewis Carroll, texte d'ailleurs considéré comme un des illustres précurseurs de la fantasy en langue anglaise. L'onirique Pays des Merveilles, gouverné par les associations d'idées et l'humour absurde, est en effet une source d'inspiration majeure des surréalistes français. Comme

---

[1] BELISLE Mathieu, « Introduction », *Le drôle de roman : L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, p. 193-196. En ligne : [http://books.openedition.org/pum/4811], consulté le 3 octobre 2022.
[2] *Ibid.*
[3] TOURET Michèle, « Préface », *L'Enchanteur pourrissant*, Dinan, Terre de Brume, 2015, p. 11-12.
[4] CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, MacMillan & Co., 1865.

l'explique Isabelle Nières-Chevrel, ce sont notamment Louis Aragon et André Breton qui font découvrir Lewis Carroll sous un autre jour au public français :

> De 1870 à 1930, Lewis Carroll n'est connu en France – quand il l'est – que comme un écrivain pour enfants, dont l'œuvre se ramène au seul *Alice au pays des merveilles*. Les surréalistes ont joué un rôle décisif dans la réception française de Lewis Carroll. Ce sont eux qui ont élargi l'éventail des titres et qui ont fait entrer Carroll dans le champ de la culture adulte.[1]

Si c'est tout d'abord Aragon qui en est le découvreur, par l'intermédiaire de son amie Nancy Cunard, c'est ensuite André Breton qui prend le relai et intègre Lewis Carroll à de nombreux ouvrages dédiés au surréalisme, et notamment au *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938, qui comprend une entrée dédiée à l'auteur d'*Alice aux Pays des Merveilles*. Comme le précise toujours Isabelle Nières-Chevrel, l'œuvre de Lewis Carroll ne correspond, pour ces auteurs, à aucun souvenir nostalgique des lectures enfantines, puisque ceux-ci la découvrent à l'âge adulte. Séduits par l'écriture du « non-sens » et par la révolte du personnage devant les normes éducatives de la société victorienne, les surréalistes font d'Alice « l'emblème d'une idéalisation surréaliste de l'enfance »[2].

L'influence de Lewis Carroll est notamment perceptible chez Boris Vian, qui lui emprunte à la fois son univers coloré et fantaisiste et ses jeux linguistiques. En effet, Vian « n'hésite pas à introduire le magique dans le quotidien »[3] et s'inspire de la créativité langagière de Carroll pour ses créations – comme le fameux « pianocktail » de *L'Écume des jours*, qui illustre le goût des surréalistes pour les associations d'idées et les assemblages d'objets.

> Il [Vian] s'essaie à composer des « limericks » en anglais ou « franglais », mais surtout un procédé particulier de sa création poétique, qui ne peut surprendre chez un amoureux de la contrepèterie, entre dans la catégorie des « mots-valises » – ou « portmanteau » – chers à Lewis Carroll. Vian, grand lecteur d'*Alice* et du *Snark*, a trouvé chez ce poète anglais une inspiration linguistique supplémentaire. On connaît la théorie des mots-valises dont l'analyse est faite par Humpty-Dumpty dans *Through the Looking-Glass*. Boris Vian adore ce procédé de création verbale et atteint parfois à des réussites indéniables, particulièrement dans son roman *L'Arrache-cœur*.[4]

---

[1] NIERES-CHEVREL Isabelle, « Alice dans la mythologie surréaliste », in Lawrence GASQUET, Sophie MARRET et Pascale RENAUD-GROSBRAS (dir.), *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 153-165. En ligne : [http://books.openedition.org/pur/34669], consulté le 3 octobre 2022.
[2] *Ibid.*
[3] PESTUREAU P. G., « Une Etude de littéraire comparée : Boris Vian, *L'Écume des jours* et les influences anglo-saxonnes », *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, nº 47, 1976, p. 88.
[4] *Ibid.*, p. 87.

Vian est également, comme mentionné plus haut, un lecteur de science-fiction, qui a tenté une première fois d'introduire le genre en France – sans pour autant voir sa tentative couronnée de succès.

Parmi les représentants plus tardifs de ce merveilleux surréaliste (ou « fantastique surréaliste »), Baronian cite notamment les nouvelles rurales de Claude Seignolle, qui « [ont] le mérite (et la singularité) d'évoquer les peurs ancestrales, les névroses campagnardes, les superstitions traditionnelles, les ombres fantomatiques qui peuplent les horizons des bourgs et des villages, les pièges des villes oublieuses de leur mémoire atavique »[1], mais aussi les écrits de Marcel Brion, qu'il qualifie d'« œuvres fort colorées par le romantisme germanique et dont les romans et les nouvelles sont, quoi qu'il en soit, fort remarquables »[2]. Marcel Brion (1895-1984) nous semble en effet un des exemples les plus intéressants du corpus repéré par Baronian. Historien de l'art et académicien (élu en 1964), cet écrivain français a consacré de nombreux ouvrages à la Renaissance italienne et au romantisme allemand, et a publié plusieurs biographies de personnages historiques, pour lesquelles il est mieux connu que pour son œuvre fictionnelle. Il est pourtant l'auteur d'une œuvre romanesque abondante, publiée dans des collections de littérature générale, mais qui entretient une grande porosité avec le merveilleux. Ses romans mettent en scène des univers où rêve et réalité s'entremêlent, où les temporalités se superposent, dans une atmosphère de clair-obscur où narrateur et lecteur ou lectrice semblent se perdre. Comme l'explique Margaret Simpson-Maurin, qui publie une des premières études consacrées à Marcel Brion :

> Lorsque, par une brèche dans l'univers habituel, le passé s'infiltre, le fantastique naît de la juxtaposition de deux temps là où notre expérience nous a habitués à un ordre rigoureusement linéaire. […] Outre les créatures fantomatiques qui surgissent du passé et dont l'apparence ou le comportement finit par les trahir, l'univers brionien est peuplé d'êtres dont la nature ne se distingue pas sensiblement de la nôtre. Habitants d'une autre époque, ils continuent non seulement à vivre, mais – partageant notre espace – à circuler librement parmi nous. Aucune frontière perceptible ne délimite les domaines respectifs du présent et du passé.[3]

L'Enchanteur[4], paru en 1947, décline par exemple le thème merlinien, récurrent parmi la production française de récits merveilleux. Le narrateur, protagoniste « transparent » qui n'est que l'observateur inconsistant des faits racontés, rencontre à Prague un dénommé Tintagel, expert en magie et haute illusion pour le cirque Aislinn. Fasciné par ce personnage

---

[1] BARONIAN Jean-Baptiste, *Un Nouveau fantastique*, *op. cit.*, p. 87.
[2] *Ibid.*
[3] MAURIN Margaret Simpson, *L'Univers fantastique de Marcel Brion*, Paris, A.-G. Nizet, 1981, p. 32.
[4] BRION Marcel, *L'Enchanteur*, Paris, Egloff, 1947.

d'illusionniste, dont il soupçonne que la magie dépasse l'artifice spectaculaire, il découvre au fil de ses déambulations dans une Europe floue et atemporelle, que celui-ci n'est autre que l'immortel enchanteur Merlin, qui dissimule ainsi son identité. La narration file sans souci de cohérence des errances du narrateur à la quête de Merlin, qui tente de convaincre sa bien-aimée Viviane, elle-même dissimulée sous l'identité d'une diseuse de bonne aventure nommée Brocéliande dans une foire, d'abandonner leur immortalité afin d'expérimenter un bonheur humain.

> — Nous vivions dans l'irréel, Viviane. Qu'étions-nous ? Des personnages de légende. Des fantômes à demi symboliques…
>
> — Voilà que vous êtes vraiment un homme : incapable de nous comprendre !
>
> — Et la misère des hommes m'a paru infiniment plus désirable que notre illusoire richesse.
>
> — C'est ainsi qu'au lieu de demeurer l'Enchanteur, vous êtes devenu un prestidigitateur. Et vous m'avez entraînée avec vous dans cette métamorphose. Et vous proposez aujourd'hui la mort comme terme merveilleux à notre amour.[1]

Le roman renoue ainsi avec le thème décadent, déjà commenté ici, de la fin du merveilleux, voué à se dissoudre dans la modernité. Le sujet même du roman rappelle le conte de « La Figurante » de Théodore de Banville[2], cité plus haut, qui met en scène une fée contrainte de se dissimuler dans une pièce de théâtre féerique afin de masquer ses véritables pouvoirs. Une scène de *L'Enchanteur* évoque d'ailleurs directement ce conte : quand Oriel, la « femme volante » du cirque Aislinn, voit son numéro empêché par un problème de machinerie, Merlin produit un véritable enchantement pour la sauver des quolibets du public, trahissant ainsi son secret. Le texte met ainsi en scène quantité de phénomènes fabuleux et d'enchantements : Viviane et son renard familier Petitot, à l'intelligence surnaturelle, ou encore le ventriloque Palling, qui a réellement donné vie à son fantoche Miguelito. Mais le désir de Merlin de connaître l'expérience humaine le conduit à renoncer à ses pouvoirs : il ne peut ainsi sauver son ami Palling quand celui-ci se trouve à l'agonie. Merlin finit d'ailleurs lui-même par mourir dans un incendie où il tente de sauver, sans magie, un petit singe gris – qu'il associe symboliquement à Palling. La dernière scène de l'œuvre montre Viviane, emmenant le corps sans vie de son amant dans le jardin d'un couvent où elle s'apprête à mourir elle aussi, et passant inaperçue parmi la foule, ayant perdu, elle aussi, son aura et ses pouvoirs extraordinaires : « Dehors, il y avait du soleil et beaucoup de monde dans la rue. Les curieux se pressaient autour du cirque

[1] BRION Marcel, *L'Enchanteur*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 214.
[2] BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, *op. cit.*

pour contempler les effets de l'incendie. Elle se glissa dans la foule. Personne ne fit attention à elle »[1]. C'est ainsi le cirque, le domaine de l'illusion, qui survit au-delà des magiciens mourants, laissant définitivement leur place au monde humain et désenchanté.

Si *L'Enchanteur* renoue ainsi avec un thème arthurien bien représenté dans la production merveilleuse d'expression française, *La Ville de sable*[2], paru en 1959, se rapproche plutôt du roman d'aventure atlantidien. Le texte met en scène un archéologue exhumant les ruines d'une cité d'Asie Centrale et pénétrant d'un coup dans un passé révolu où la ville et ses habitants prennent vie – jusqu'à se retrouver engloutis de nouveau par une tempête de sable. Le roman, qui sème la confusion entre rêverie et réalité, joue avec les frontières du fantastique et du merveilleux, préférant l'enchantement à l'angoisse. Si le cadre du récit évoque bien *L'Atlantide* de Pierre Benoît, l'existence réelle de la civilisation disparue y est pourtant moins évidente, Marcel Brion préférant un climat d'incertitude. D'autres exemples, comme *Le Château de la princesse Ilse*[3] ou encore *Les Miroirs et les gouffres*[4] illustrent encore cette porosité entre fantastique et merveilleux, malgré leurs thématiques et univers différents – des palais de conte de fées aux fêtes foraines.

L'étiquetage « merveilleux » ou « fantaisie » n'est cependant pas utilisé pour désigner l'œuvre de Marcel Brion, qui se trouve généralement assimilée à la catégorie du fantastique – quand bien même ses romans n'en présentent pas toutes les caractéristiques. Margaret Simpson-Maurin rejette ainsi d'emblée la qualification de « fantaisiste » qui renverrait à une littérature de divertissement, plus frivole : « Précisons, cependant, qu'à la différence du fantaisiste qui adopte parfois un point de départ identique et des procédés semblables, l'écrivain fantastique se veut sérieux. Distinction fondamentale : l'un divertit, l'autre engage profondément le lecteur »[5]. Elle insiste encore, plus loin dans son essai, sur la dimension « sérieuse » de l'œuvre brionienne :

> Bien qu'à première vue certaines nouvelles paraissent relever de la fantaisie, les problèmes que Brion y aborde sont autrement sérieux qu'une lecture superficielle le donnerait à croire. Loin d'être un simple divertissement, ces récits se révèlent peu à peu comme les étapes d'une longue et inlassable recherche.[6]

---

[1] BRION Marcel, *L'Enchanteur*, *op. cit.*, p. 250.
[2] BRION Marcel, *La Ville de sable*, Paris, Albin Michel, 1959.
[3] BRION Marcel, *Le Château de la princesse Ilse*, Paris, Albin Michel, 1981.
[4] BRION Marcel, *Les Miroirs et les gouffres*, Paris, Albin Michel, 1968.
[5] MAURIN Margaret Simpson, *L'Univers fantastique de Marcel Brion*, *op. cit.*, p. 19-20.
[6] *Ibid.*, p. 205.

Thierry Léonce, qui soutient en 2011 la première thèse consacrée à Marcel Brion, s'intéresse également à la question du fantastique, tout en précisant qu'il s'agit d'un fantastique ambigu, qui ne correspond pas tout à fait aux définitions todoroviennes : « le fantastique brionien installe le réel, met en avant son caractère équivoque, pose les problèmes de l'angoisse et du temps, nous emmène de l'autre côté du réel »[1]. Si la dimension angoissante relevée par Thierry Léonce nous semble en effet procéder du fantastique, le passage de l'autre côté du réel, qui « donne l'impression que les personnages ont la possibilité de traverser le monde, le temps et d'emprunter des chemins réels ou imaginaires qui vont permettre d'accéder à une autre perception du monde »[2] nous paraît plutôt représentatif de la fantasy, qui se plaît à mettre en jeu la multiplicité des mondes possibles – multivers ou monde magique superposé à notre réalité. Thierry Léonce admet que « le récit prend à l'occasion le vêtement *capriccio* ou de la fantaisie »[3], mais ce serait « pour mieux livrer des messages relatifs à des réalités cachées, voire à une vision du monde »[4]. Il consacre quelques pages de sa première partie à définir le fantastique, en s'appuyant notamment sur Roger Bozzetto, et insiste sur les « frontières » qui séparent Marcel Brion du merveilleux :

> Le mot frontière a plusieurs valeurs. Il s'agit d'abord des limites du fantastique, de son territoire et des différences qui peuvent s'établir avec les genres voisins que sont le merveilleux, la science-fiction. Sur le plan de la thématique, on parle par exemple de frontières entre le réel et le surnaturel, le possible et l'impossible, la vie et la mort, de toutes ces frontières incertaines, floues, qui font passer du visible à l'invisible, de ce côté-ci à l'« autre côté ». Le fantastique se construit autour de la transgression de ces frontières.[5]

Si cette définition du fantastique comme transgression des règles du monde réel (là où le merveilleux serait la « naturalisation » d'autres règles) nous semble cohérente, la suite du propos de Thierry Léonce nous apparaît moins défendable :

> Le fantastique pose d'abord la question du réel. À la différence du conte merveilleux, le récit fantastique se présente comme un récit réaliste. Le monde de départ est un monde comparable à celui dans lequel nous vivons. Le merveilleux nous emmène ailleurs dans l'univers des « il était une fois… ». Cet ancrage dans le réel, nous le verrons, s'effectue dans l'œuvre de Marcel Brion de différentes manières.[6]

---

[1] LEONCE Thierry, *Le Fantastique dans l'œuvre romanesque de Marcel Brion*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université de Saint-Etienne, 2011, p. 11.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 18.
[6] *Ibid.*, p. 19.

Le passage d'un monde à l'autre étant justement un motif emblématique de la fantasy, qui aime emmener ses personnages dans un univers enchanté en les entraînant dans un terrier de lapin ou une armoire magique, cette posture nous semble ici moins pertinente. Thierry Léonce semble, à l'instar de Margaret Simpson-Maurin, déterminé à ranger catégoriquement l'œuvre brionienne du côté du fantastique au lieu de reconnaître une certaine porosité entre les genres. Il poursuit d'ailleurs en opérant une subdivision entre fantastique classique et fantastique contemporain, et classe les romans de Marcel Brion dans cette dernière sous-catégorie, où le schéma du fantastique traditionnel « n'est pas forcément suivi »[1] et où l'auteur « installe la plupart du temps un personnage qui se déplace, et se retrouve hors de son cadre habituel dans un lieu qu'il ne connaît pas »[2].

Il semblerait ainsi que les principaux commentateurs de Marcel Brion prennent soin, autant que possible, d'écarter l'auteur de toute assimilation possible avec les catégories peu sérieuses que représenteraient la fantaisie ou le merveilleux. Si Margaret Simpson-Maurin s'appuie plus explicitement sur un jugement de valeur, Thierry Léonce situe plutôt son objection dans le lien entretenu avec le réel – il revient d'ailleurs à plusieurs reprises sur cet aspect de la distinction entre fantastique et merveilleux au fil de son étude. La posture de Marcel Brion semble elle aussi ambivalente : s'il s'est toujours revendiqué comme un auteur de fantastique, comme en atteste son essai *Art fantastique* paru en 1961, il en modifie pourtant la définition, et ne renie pas sa porosité avec une certaine « fantaisie » :

> Le véritable fantastique, en effet, n'est pas celui qui se déguise de brouillards et se réfugie dans l'informe, par impuissance à faire percevoir dans son exacte plénitude la forme vue (visionnée) ; il travaille en pleine lumière et avec une minutie dans le 'métier'… L'extrême détail naturaliste complète ici la fantaisie extravagante, et lui donne le support d'une indiscutable réalité.[3]

Marcel Brion se plaît également, comme le souligne Thierry Léonce, à attribuer son goût pour le surnaturel à ses origines irlandaises, rejoignant l'idée répandue d'un « esprit celte » plus tourné vers les manifestations de l'invisible que la tradition française : « Je suis d'origine irlandaise […]. Or les Irlandais parlent des fantômes de leur maison comme de leur vieil oncle. J'ai donc éprouvé très tôt le sentiment que le fantastique est partout et que tout est fantastique »[4]. Si l'auteur est né à Marseille, sa famille paternelle est en effet originaire d'Irlande – Brion étant une francisation d'O'Brien. Pour Margaret Simpson-Maurin, c'est justement cette « cette

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] BRION Marcel, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961, p. 175.
[4] TURQUETIT Andréa, « Marcel Brion », *Miroir du fantastique*, vol. 1, nº 4, août 1968, p. 174.

ascendance irlandaise qui le mène vers 'l'autre côté', vers les ombres mystérieuses que projette le réel »[1]. Mais l'auteur revendique également, dans son texte autobiographique *Mémoires d'une vie incertaine*, son attachement au corpus des contes merveilleux qui ont bercé son enfance. Dans un chapitre intitulé « La licorne », plus narratif qu'autobiographique, il met en scène un enfant renouvelant sans cesse le plaisir des rêveries merveilleuses en explorant une forêt. Le chapitre suivant, nommé « Contes (Hauff, Carroll, Andersen) » rend hommage aux auteurs de merveilleux, « pères nourriciers de la fantaisie »[2] qui ont exercé sur lui une influence déterminante :

> Comment ne pas rappeler les noms des enchanteurs qui sont les plus fidèles amis de ma vie, qui en firent de l'enfance à aujourd'hui un inépuisable ravissement ? Et combien grande serait l'ingratitude si je n'amenais à côté d'eux maintenant, mais sur l'autre rive du ruisseau, mon cher ami d'enfance, Lewis Carroll qui m'a donné pour compagne de jeux, la turbulente Alice. De tous ceux qui m'ont invité, et aidé à « traverser le miroir », il fut un des plus fidèlement suivis dans les bizarres contrées du *nonsense*, qui sont une sorte de reflet inversé du pays des contes.[3]

L'influence de Lewis Carroll, clairement revendiquée ici, rejoint l'attachement des surréalistes à la figure d'Alice – que le goût de Marcel Brion pour les labyrinthes du rêve recoupe également. Tout en rejetant l'assimilation au merveilleux, Margaret Simpson-Maurin effectue d'ailleurs une comparaison entre le fantastique brionien et le passage d'Alice de l'autre côté du miroir[4], moment-clef de son voyage initiatique et onirique.

Un grand absent des pages de Baronian sur le « nouveau fantastique » d'expression française est Jacques Abeille, qui pourrait pourtant s'inscrire dans la tendance du « fantastique surréaliste ». Correspondant d'André Breton et ami de Pierre Molinier, Jacques Abeille (1942-2022) s'identifie explicitement au courant surréaliste, dont il estime être un des derniers représentants, refusant la dissolution du groupe annoncée par Jean Schuster en 1969[5]. Il fait notamment partie du cercle d'auteurs Parapluycha, situé à Bordeaux, et contribue à la revue *La Brèche*, créée par Breton en 1961 et arrêtée en 1965. S'il publie des recueils de poèmes surréalistes, ainsi que de nombreux textes érotiques sous le pseudonyme de Léo Barthe, il est surtout l'auteur d'un ensemble romanesque à la structure complexe, *Le Cycle des contrées*[6],

---

[1] MAURIN Margaret Simpson, *L'Univers fantastique de Marcel Brion*, *op. cit.*, p. 11-12.
[2] BRION Marcel, *Mémoires d'une vie incertaine*, Paris, Klincksieck, coll. « Cahiers Marcel Brion », 1997, p. 156.
[3] *Ibid.*, p. 158.
[4] MAURIN Margaret Simpson, *L'Univers fantastique de Marcel Brion*, *op. cit.*, p. 39.
[5] VILAR Pierre, « Un surréaliste, même », in Arnaud LAIME et Frédéric MARTIN (dir.), *Le Dépossédé, Territoires de Jacques Abeille*, Paris, Le Tripode, 2016, p. 55-76.
[6] ABEILLE Jacques, *Le Cycle des contrées*, 4 volumes, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2018-2019. Nous citons cette réédition récente qui agence le cycle de manière plus cohérente que les précédentes – mais les différents

dont l'histoire éditoriale mouvementée s'est échelonnée de multiples oublis et redécouvertes successives.

Le *Cycle des contrées* commence par la parution d'un premier volume, *Les Jardins statuaires,* que Jacques Abeille écrit au milieu des années 1970, mais dont la première publication n'a lieu qu'en 1982 chez Flammarion. Le manuscrit arrive entre les mains de Julien Gracq, qui en salue la qualité et recommande à Abeille de le transmettre à son éditeur, José Corti : le texte aurait cependant été perdu au cours de cet envoi, occasionnant le retard de parution. Pensé tout d'abord comme un conte philosophique sur le thème de la création artistique, le roman évolue en exploration d'un monde secondaire étonnant, dans lequel les statues poussent du sol, cultivées par des Jardiniers qui leur sont entièrement dévoués, dans un pays qui s'articule entièrement autour de cette production. Jacques Abeille réfléchit à l'organisation sociale et au système de croyances de son monde secondaire d'une manière toute semblable à un auteur de fantasy, créant également une cartographie imaginaire, sans pour autant s'inscrire consciemment dans ce genre – et force est de constater que l'idée des statues surgissant du sol s'approche tout autant d'une image surréaliste que d'une caractéristique merveilleuse d'un monde de fantasy. La structure narrative du premier tome, qui présente un voyageur étranger venu découvrir l'étrange pays des Jardins Statuaires puis passant les frontières du territoire des Barbares, est également tout à fait assimilable, avec un regard contemporain, aux récits de quête et d'exploration si chers à la fantasy. La thématique du choc culturel, largement exploitée par Jacques Abeille, fait également partie des points de rapprochement possibles. Il n'est au reste guère surprenant que le manuscrit ait séduit Julien Gracq : *Le Rivage des Syrtes*[1] partage lui-même certaines des caractéristiques de la fantasy, notamment la création d'un monde original et le goût pour les descriptions de paysages imaginaires – un élément qui rappelle particulièrement Tolkien, dont Gracq était un lecteur convaincu. L'atmosphère décadente du roman, qui décrit une société au bord de la chute, n'est d'ailleurs pas sans évoquer le merveilleux fin-de-siècle. L'absence de magie ne peut permettre toutefois de faire entrer *Le Rivage des Syrtes* dans la catégorie des précurseurs de la fantasy française – là où le cycle de Jacques Abeille présente d'indéniables éléments merveilleux.

volumes du cycle paraissent de manière éparpillée entre 1982 et 2020 chez des éditeurs variés (Flammarion, Joëlle Losfeld, Attila, Le Tripode…).

[1] GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.

Le *Cycle des contrées* s'étend sur de nombreux romans qui, sans présenter une suite directe, sont autant de points d'entrée dans l'univers, mais qui restent concentrés autour d'un centre, comme l'explique Anne Besson :

> « À l'origine » […], il y a deux gros romans, *Les Jardins statuaires* et *Le Veilleur du jour*, écrits dès le milieu des années 70 et parus en 1982 et 1986 chez Flammarion, qui constituent les premiers points de repères et demeurent de véritables balises de la structure cyclique. […] Au début du *Veilleur du jour*, on peut croire à un effet de redoublement tant on croit reconnaître la voix, semblable et longtemps inassignable, d'un voyageur dont on ne connaît ni le nom ni l'origine. Les deux romans s'avèrent en fait rapidement parallèles : ils se déroulent de façon à peu près simultanée, dans le même temps, typiquement gracquien, qui précède immédiatement l'invasion barbare pressentie. Ils ne sont cependant unis que par des liens en définitive assez lâches : *Le Veilleur du jour* se déroule dans le même monde que *Les Jardins statuaires*, un monde où poussent des statues et où sévissent de pervers hôteliers, mais c'est à peu près tout. […][1]

Ces deux romans sont ensuite complétés par de multiples récits qui paraissent graduellement des années 1980 au milieu des années 2010, venant compléter les ellipses ou explorer d'autres zones de la cartographie imaginée, et tissant des liens spatiaux et temporels plus ou moins distendus avec l'ensemble, dans un jeu d'entrelacements et de correspondances :

> Si l'on accepte de ne retenir pour le moment qu'une vue d'ensemble lacunaire du « Cycle », il faut ensuite isoler, en suivant la chronologie de parution, qui se confond (grossièrement encore) avec celle de l'ordre de lecture conseillé, *Les Voyages du fils* (volume, 2008) et *Les Chroniques scandaleuses de Terrèbre* (1995/2008), surtitrés, dans l'édition Deleatur/Gingko, « *Le Cycle des Contrées III* » et « *IV* » […].
>
> Les deux courts recueils, dont la rédaction semble s'être enchaînée sur la parution des deux gros romans, se consacrent à tisser un réseau de correspondances des plus denses entre les deux volumes antérieurs ainsi qu'entre eux. Les « récits » regroupés dans *Les Chroniques scandaleuses de Terrèbre* peuvent se lire […] « comme des chapitres intercalaires » du *Veilleur du jour*. *Les Voyages du fils* occupe, lui, une position de véritable pivot. L'ouvrage se place à la fois, par le biais des analepses, au tout début de la chronologie d'ensemble (la jeunesse des jumeaux Barthe), et pour son « présent-dans-la-fiction », à sa toute fin (vingt ans après *Le Veilleur du jour* […]).[2]

Enfin, le diptyque *Les Barbares* et *La Barbarie*, parus en 2010, vient clore le jeu inépuisable des correspondances : le premier texte, commencé en 1977, présente de nouveau la quête d'un voyageur – cette fois-ci un universitaire, linguiste parcourant les Contrées – qui recouvre les traces du premier explorateur des *Jardins statuaires*. Ce roman « se place donc au

[1] BESSON Anne, « Chronique(s) d'un cycle », in Arnaud LAIME et Frédéric MARTIN (dir.), *Le Dépossédé, Territoires de Jacques Abeille*, Paris, Le Tripode, 2016, p. 109.
[2] *Ibid.*, p. 110.

centre de l'ensemble, et adopte une fonction sommative »[1]. Ainsi, le cycle est un « étoilement infini des virtualités »[2], déployée autour d'un centre – l'univers lui-même, où se recroisent inlassablement les pas des multiples voyageurs, et des lecteurs et lectrices qui en explorent graduellement les territoires.

Anne Besson prend soin de souligner la parenté structurelle entre cet ensemble et les grands cycles de fantasy anglo-saxonne, dont Jacques Abeille pourrait être l'équivalent dans l'espace français :

> La nature du cycle est d'être ainsi inarrêtable […]. Il ne faut donc pas y voir une spécificité de l'œuvre d'Abeille : d'autres avant lui, J.R.R. Tolkien, Isaac Asimov, Marion Zimmer Bradley, Stephen King…, se sont trouvés ainsi aspirés par l'astre noir d'un ensemble en perpétuelle expansion, auquel ils n'ont cessé de revenir leur vie d'auteur durant. Plus largement, en dépit de sa position longtemps singulière dans le champ littéraire français, le fonctionnement du « Cycle des contrées » n'est pas sans points communs avec ces autres démarches, du côté des grands ensembles de la littérature populaire d'aventures et d'évasion : la parution d'une part de l'œuvre sous « hyponyme » concerne par exemple King/Bachman, la production de contes et légendes du monde secondaire, par exemple Ursula Le Guin et sa démarche d'anthropologue, pour *Les Contes de Terremer*, l'attention scrupuleuse à la généalogie de la transmission des textes, Tolkien bien sûr, les phases de parution très espacées, Asimov notamment, la volonté de retour aux mythes et la carte comme signal d'unité, la quasi-totalité des cycles de fantasy. Il ne faut pas oublier quand on l'admire que la « famille » introuvable d'Abeille se trouve aussi là, où l'on ne penserait pas forcément à la chercher.[3]

Si Jacques Abeille ne cite pas ce corpus comme source d'inspiration pendant l'écriture de son cycle, il revendique cependant un goût pour le merveilleux qui n'est, selon lui, pas suffisamment reconnu dans la culture française. Il rejoint en cela les nombreux discours critiques déjà repérés sur l'imperméabilité de « l'esprit français » à l'imaginaire, comme en témoigne cet entretien avec David Caviglioli, paru en 2011 sur l'édition en ligne du *Nouvel Observateur* :

> **David Caviglioli** : *La Barbarie* est un livre singulier : son cadre – la ville, l'administration, la justice – renvoie au nôtre, tandis que le reste du Cycle, avec ses statues qui sortent de terre et ses barbares à cheval, est radicalement fictif…
>
> **Jacques Abeille** : Je revendique cette absence de vraisemblance. Pour *La Barbarie*, j'ai été rattrapé par mon temps, moi qui suis étranger, pour ne pas dire ennemi, de la littérature engagée. Si je rejoins mon temps, c'est dans le sentiment, hérité sans doute de mon obscurité, qu'il y a en France un refoulement, un interdit, une condamnation de l'imagination.

[1] *Ibid.*, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 119.
[3] *Ibid.*, p. 124-125.

> Un intellectuel très subtil dont on parle peu aujourd'hui, Gaëtan Picon, a écrit des essais sur la littérature en relevant un fait incroyable : on a le droit d'avoir de l'imagination si on est sud-américain, si on est irlandais, tchèque. On trouve partout des amateurs d'*Alice au pays des merveilles* ou des *Voyages de Gulliver*. Mais l'écrivain français doit être vraisemblable. Tous, même les plus grands, doivent passer par cette contrainte, et il est inadmissible d'y échapper. Je m'insurge contre ça. C'est pourquoi il me paraît normal d'être obscur et ignoré.[1]

Si cette revendication d'invraisemblance de Jacques Abeille est une des raisons possibles du désintérêt relatif pour son œuvre dans le champ de la littérature dite générale, les littératures de l'imaginaire l'ont pourtant, comme nous le verrons plus loin, sorti de l'oubli et sacré comme un des grands anciens possibles de la fantasy d'expression française – position que l'auteur accepte volontiers, même s'il continue de s'identifier au surréalisme. Dans un entretien accordé à Yann Etienne en 2020, il revient notamment sur la question de l'étiquetage de son œuvre, qu'il accepte d'assimiler à la fantasy, sans pour autant reconnaître une filiation avec Tolkien.

> **Yann Etienne** : Votre œuvre semble se placer à l'exacte conjonction entre la littérature de genre (celle qui aime la pleine fiction romanesque) et la littérature classique ou réaliste, dont votre œuvre a la langue. N'avez-vous jamais eu conscience de cet entre-deux ?
>
> **Jacques Abeille** : Je crois que je n'ai pas de place. C'est une question d'éditeurs, et de libraires, dans quelle catégorie classer ce genre de bouquins ? Ce n'est pas facile. J'accepte ce terme de fantasy. J'en ai lu beaucoup, dans les utopies des années 60. J'ai pris de la distance par rapport à ça. Je ne marche pas du tout dans Tolkien. On trouverait chez Denoël un auteur pour lequel j'avais beaucoup d'affection, avec qui j'avais correspondu, qui s'appelait Charles Duits. Il a écrit beaucoup de choses diverses. Il a hanté le surréalisme, il a commis un magnifique récit, *André Breton a-t-il dit passe*, une évocation drôle et chaleureuse d'André Breton, irrévérencieuse mais par affection. Charles Duits écrit notamment : « André Breton, c'est la forêt de Brocéliande en complet veston ». C'est magnifique comme formule, et drôle. Il a écrit deux livres dans cette zone indécise, *Nefer* et *Ptah Hotep*. Je me sens proche de ce qu'il a fait.[2]

Charles Duits (1925-1991) fait d'ailleurs partie, contrairement à Abeille, des auteurs repérés par Baronian dans sa catégorie du « fantastique surréaliste ». Auteur franco-américain, Duits noue notamment une amitié avec André Breton, qu'il rencontre à New York, puis avec Yves Bonnefoy après son retour en France. Commençant sa carrière en tant que poète surréaliste, il écrit aussi des romans et pratique l'expérience de l'écriture sous influence de

---

[1] CAVIGLIOLI David, *Jacques Abeille, « En France, on condamne l'imagination »*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111117.OBS4761/jacques-abeille-en-france-on-condamne-l-imagination.html], consulté le 14 février 2022.

[2] ETIENNE Yann, *Jacques Abeille : « Le monde prend congé de moi au moment où je prends congé de lui »*, [https://diacritik.com/2020/10/19/jacques-abeille-le-monde-prend-conge-de-moi-au-moment-ou-je-prends-conge-de-lui/], consulté le 18 février 2022.

psychotropes (le peyotl), comme Henri Michaux ou encore Antonin Artaud. Deux de ses romans, cités ici par Jacques Abeille, sont en effet assimilables à une forme de proto-fantasy, bien que ce soit « par inadvertance » et sans connaissance préalable du genre. *Ptah-Hotep*[1], paru en 1971 chez Denoël dans une collection de littérature générale, passe inaperçu jusqu'à sa réédition en deux tomes dans la collection « Présence du futur » du même éditeur en 1980. Une nouvelle réédition en 1993 le présente comme un « chef d'œuvre de la littérature surréaliste » qui avait trouvé « auprès du public de la science-fiction un succès immédiat ». Roman initiatique, le récit met en scène le parcours du personnage éponyme dans un univers orientalisant, aux multiples inspirations (Chine, Perse, Inde ou encore Égypte). Une des dernières rééditions de l'œuvre, en 1999, le présente cette fois-ci, en quatrième de couverture, comme un « chef-d'œuvre de la fantasy francophone, épique et foisonnant »[2], qui « dynamite les limites du genre ». Charles Duits, contrairement à Jacques Abeille, n'est pourtant pas favorable à l'inscription de son texte dans les genres de l'imaginaire. Dans un avant-propos intégré dès l'édition de 1993, il présente son ouvrage comme un texte issu d'une révélation, permettant d'accéder à une vérité profonde, un monde plus authentique que celui de la réalité quotidienne :

> Selon les gnostiques, notre odieuse planète est une imitation, une caricature, voire une parodie. Dans cette perspective, le monde au sein duquel évoluent les personnages de *Ptah Hotep* est beaucoup plus réel que celui dont nous entretiennent les journalistes de la télévision : en effet, il réfléchit plus fidèlement que ne le fait le petit écran le Cosmos céleste qui seul possède la plénitude de l'existence.
>
> *Ptah Hotep* s'adresse donc avant tout aux personnes qui aspirent à se libérer des hideuses illusions au sein desquelles se débat l'humanité : c'est un texte initiatique, une mise en question radicale de la conception que se fait de la réalité l'orthodoxie philosophique et scientifique de notre temps et, par conséquent, du langage sinistrement polaire, aride, pompeusement faux dans lequel s'exprime cette orthodoxie. Certes, il est possible de prendre ce livre pour un roman, voire pour un roman fantastique, dans lequel l'histoire et la légende apparaissent sous la forme des deux Lunes qui éclairent les aventures du narrateur. Mais seul le plus superficiel des lecteurs risque de commettre une erreur de ce genre : il est tout à fait évident que pour se libérer de l'oppression, il faut se libérer du langage de l'oppression et que c'est ce langage qui est à l'origine des cubes de ciment qui constituent l'élément principal du paysage urbain de notre époque.
>
> Ajoutons que je ne me regarde pas comme l'auteur de *Ptah Hotep*, mais comme le secrétaire de l'auteur. Pas une ligne de ce livre n'est de moi : je n'ai fait que

[1] DUITS Charles, *Ptah Hotep*, Paris, Denoël, 1971.
[2] DUITS Charles, *Ptah Hotep*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1999.

> transcrire les paroles que me dictait la voix lumineuse et décrire les scènes que me révélait la main invisible.[1]

Renouant ainsi avec l'opposition fin-de-siècle entre un monde moderne rationnel et froid et une réalité supérieure immatérielle, Charles Duits se présente ici comme un auteur-prophète, transcrivant « sous la dictée » des visions d'un monde spirituel. Le lecteur ou la lectrice « initiée » doit ainsi le percevoir comme un texte révélé, à clef, et non comme un roman d'aventure : Charles Duits se dégage ainsi de l'étiquetage de science-fiction qui lui a pourtant permis de trouver son public. Son roman suivant, *Nefer*, suit d'ailleurs une trajectoire comparable, allant de la littérature générale vers la science-fiction : il est d'abord publié chez Henri Veyrier dans la collection « Les Singuliers » en 1978[2], puis réédité en 1997 chez « Présence du futur », en deux volumes, et présenté comme l'œuvre d'un « OVNI littéraire », « un livre de sagesse et de vie » qui évoque « *Les Mille et une nuits* revisitées », « une 'fantasy' traversée par une spiritualité authentique » [3]. L'héritage surréaliste de Charles Duits est toutefois assumé sur ces quatrièmes de couverture, qui n'essaient pas de « forcer » l'auteur dans une tradition de littératures de genre qui lui serait étrangère, et assument la profonde originalité de ses textes au sein des parutions de la collection.

Plusieurs auteurs surréalistes ont ainsi été revendiqués *a posteriori* par la fantasy ou la science-fiction, milieux dans lesquels ils ont trouvé un public réceptif. Plus célèbre pour son activité de muse et de salonnière, l'autrice surréaliste Lise Deharme (1898-1980), amie d'André Breton et de Philippe Soupault, s'est elle aussi rapprochée des littératures de genre en publiant un recueil de nouvelles fantastiques, *Les Quatre cent coups du diable*[4], dans la collection « Lumière interdite » des éditions Deux rives, créée par Jacques Bergier pour publier des œuvres correspondant à sa catégorie du « réalisme fantastique ». Prolifique, l'autrice continue sa carrière littéraire dans les années 1960 et 1970 en publiant de nombreux romans de littérature générale chez Julliard, Grasset ou Plon – qui entretiennent, pour certains, une forme de porosité avec le merveilleux, d'une manière comparable à celle de Marcel Brion. Des héritiers possibles de cette tradition d'un « fantastique surréaliste », ou plutôt d'un entrelacement entre surréalisme et fantasy, pourraient également se décliner du côté des parutions de jeunesse, souvent promptes à célébrer l'imagination. Les romans d'André Dhôtel peuvent, par exemple, rejoindre ce corpus : le plus célèbre d'entre eux, *Le Pays où l'on n'arrive*

---

[1] *Ibid.*, p. 13-14.
[2] DUITS Charles, *Nefer*, Paris, H. Veyrier, coll. « Les Singuliers », 1978.
[3] DUITS Charles, *Nefer*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1997.
[4] DEHARME Lise, *Les Quatre cents coups du diable*, *op. cit.*

jamais (1955)[1], met en scène la quête des origines fabuleuse de deux enfants accompagnés d'un cheval pie magique, n'apparaissant qu'aux moments-clefs du récit comme un adjuvant de conte de fées.

Parmi les écrivains qui frôlent la fantasy par inadvertance, le duo formé par Yves et Ada Rémy a également écrit plusieurs romans remarqués. Le couple publie en effet des textes bénéficiant d'une réception très positive au moment de leur parution. *Les Soldats de la mer*[2] (1968), recueil de nouvelles qui oscille entre fantastique, fantasy et science-fiction, est remarqué par Christian Bourgois, qui le fait paraître chez Julliard, où il travaille à l'époque. Les textes, conçus au départ comme des nouvelles fantastique à thème militaire, ont tout d'abord été écrits de manière autonome, avant d'être « unifiés » par les auteurs grâce à la création d'un univers alternatif commun, la « Fédération », une Europe uchronique. Si l'ajout de ce cadre structurant s'est fait *a posteriori*, afin de justifier la constitution en recueil des textes, les auteurs ont ensuite développé cet univers et augmenté le *worldbuilding* dans des récits ultérieurs – et ont même repris son expansion pour la réédition du recueil chez Dystopia en 2013, considérant désormais la « Fédération » comme leur « Atlantide »[3]. Au moment de la parution du recueil, en 1968, le cadre de la « Fédération » est en tous cas perçu par la critique comme un univers à part entière, comme en atteste cette chronique de Gérard Klein :

> Pour ce faire, ils ont situé leurs chroniques dans un univers différent du nôtre, assez voisin sans doute dans l'espace-temps puisque les passages de l'un à l'autre sont quelquefois possibles. Et ils ont entrepris de nous raconter, sous l'angle de la petite histoire, quelques épisodes de la formation de la Grande Fédération de Laërne. Histoires militaires, car cet autre monde en est encore au temps où la guerre est le ciment des empires. Histoires toutes pleines d'uniformes à soutaches, de lieutenant fringants et d'alezans fougueux, de dangers, de tendresse et de mort, c'est-à-dire d'images d'Epinal. Dans cet autre univers où le ciel abrite deux lunes, les lois naturelles sont un peu différentes. C'est ce qui permet aux Rémy de traiter et de renouveler dans chacune de leurs chroniques un thème fantastique tout en lui donnant une apparence de rationalité, si bien que selon l'esprit dans lequel on le lit, le livre peut satisfaire à la fois l'admirateur sourcilleux d'Asimov et l'amateur exclusif de surnaturelles épouvantes. Ainsi se succèdent et se combinent le voyage dans le temps et ses paradoxes (avec sa réplique, le fantôme), le vampire ou plutôt l'oupire (avec son symétrique : la psychose), le monde parallèle (avec son reflet, l'errance maudite ou encore la chasse diabolique), la magie sympathique (avec sa réciproque, l'hallucination). Mais ce jeu des répondants ne doit pas être poussé trop loin car, à un détour de page, les Rémy laissent dans le vide et dans l'inquiétude l'imprudent qui croit les avoir percés au jour et avoir saisi leur méthode. Il se révèle alors qu'il n'y a pas d'explication, ni dans la

[1] DHOTEL André, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, Paris, Horay, 1955.
[2] REMY Yves et REMY Ada, *Les Soldats de la mer, chroniques illégitimes sous la Fédération*, Paris, Julliard, 1968.
[3] COMBALLOT Richard, « Yves et Ada Rémy : sur les traces des soldats de la mer », *Bifrost*, nº 79, 20 juillet 2015, p. 170.

> rationalité, ni dans l'irrationalité, et que le conte s'impose dans l'imaginaire, ne renvoyant qu'à cette autre réalité qu'ont su animer les Rémy. Comme si cet autre monde avait son insolite propre qui ne rentrerait pas tout à fait dans nos catégories.[1]

Particulièrement enthousiaste, Klein affirme que « [j]amais depuis bien des années la littérature française de l'étrange n'a trouvé une expression aussi originale, aussi personnelle » et s'engage à « manger un exemplaire du livre (il est doté d'une couverture cartonnée) si un seul lecteur de Fiction ne le trouve pas à son goût »[2]. Les références littéraires abondent pour décrire le style particulier du recueil, souvent comparé à Borges, à Gracq ou à Buzzati. Encensée à la fois par la critique traditionnelle et par la presse spécialisée de science-fiction, l'œuvre a connu au total quatre rééditions depuis sa publication – tantôt en fantastique, tantôt en science-fiction.

Peu prolifiques, les auteurs se sont surtout consacrés à leur carrière de documentaristes institutionnels, mais ont continué à publier des œuvres très remarquées par la critique – ils obtiennent notamment le Grand Prix de l'imaginaire pour *La Maison du cygne*[3] en 1979, roman explicitement ancré dans la science-fiction et paru chez Robert Laffont dans la collection « Ailleurs et demain ». Leur roman précédent, *Le Grand midi*, est, à l'instar des *Soldats de la mer*, situé aux confins de plusieurs genres littéraires. Le roman, qui ne rencontre pas de succès particulier à l'époque, paraît en 1971 chez Christian Bourgois – celui-ci a quitté Julliard pour lancer sa propre maison d'édition. Le récit se situe en effet dans un pays imaginaire hors du temps, l'El, et se penche sur la quête rédemptrice des personnages de Gregor et de sa fiancée Blue Devil, tissant tout un réseau symbolique autour de thématiques spirituelles, inspirées du *Livre des morts* égyptien[4]. Les deux auteurs s'identifient nettement au genre fantastique, revendiquant l'influence de Villiers de l'Isle-Adam, de Borges, de Jean Ray ou encore de Maupassant – mais reconnaissent toutefois que certaines thématiques abordées dans *Le Grand midi* et *Les Soldats de la mer* rejoignent la fantasy[5]. Leur définition du fantastique est d'ailleurs, à l'instar de celle de Marcel Brion, légèrement différente de celle de Todorov : les auteurs parlent en effet d'un « fantastique raisonné »[6], qui montre une autre réalité possible, sans s'arrêter à la « pirouette » finale censée démontrer la fausseté du récit.

---

[1] KLEIN Gérard, « Les Soldats de la mer par Yves et Ada Rémy », *Fiction*, nº 181, janvier 1969, p. 142.
[2] *Ibid.*, p. 143.
[3] REMY Yves et REMY Ada, *La Maison du cygne*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et demain », 1978.
[4] NARGUET Guillaume, *« Le fantastique ou la face obscure des choses » : entretien avec Yves et Ada Rémy*, [https://zone-critique.com/2019/07/20/fantastique-face-obscure-choses-entretien-yves-ada-remy/], consulté le 2 mars 2022.
[5] *Ibid.*
[6] COMBALLOT Richard, « Yves et Ada Rémy : sur les traces des soldats de la mer », *op. cit.*, p. 171.

> **Y. R.** : Mon fantastique n'est pas le récit d'une impression, d'un rêve, d'une hallucination cérébrale, d'un songe ou d'un défaut d'un de nos sens. Il doit s'ancrer dans notre réalité, affirmant ainsi qu'il en existe une autre que les hommes ne peuvent pas toujours distinguer, ne peuvent pas expliquer, ne peuvent pas comprendre et ne peuvent pas combattre. Ada disait qu'elle n'aime pas les récits fantastiques qui se terminent par une pirouette ou qui laissent le lecteur sans conclusion, comme une musique qu'on shunte sans un accord final. Nous sommes bien d'accord là-dessus. Combien de nos nouvelles ont été abandonnées parce que nous n'avons pas su les terminer ? Il ne faut pas qu'un lecteur, séduit par le corps du récit fantastique, se sente finalement frustré parce qu'il se termine en queue de poisson. Quelle horreur qu'un décor étrange, qu'une histoire un peu folle, s'arrête parce que le héros se réveille ![1]

La science-fiction fait également partie de leur réseau d'influences – la « Fédération » s'inspire d'ailleurs de *Fondation* d'Asimov, qu'ils venaient de lire au moment de l'écriture des *Soldats de la mer*. Leur découverte de la science-fiction se fait d'ailleurs grâce au surréalisme, qu'ils apprécient particulièrement dans leur jeunesse, et qu'ils ont découvert grâce à Georges-Albert Astre, qui est leur professeur au lycée.

> **Y. R.** : Nous étions amateurs de surréalisme, qu'Astre nous faisait découvrir, dans le cadre de notre préparation à l'IDHEC. Simon Kra avait sorti beaucoup de livres surréalistes aux éditions du Sagittaire. Chez les bouquinistes, je cherchais toujours les livres de cet éditeur, et c'est ainsi que nous avons lu Crevel, Aragon, Desnos et plein d'autres auteurs qui publiaient de petits récits. Un jour, je suis tombé sur *Demain les chiens* de Clifford Simak. J'ai pensé que c'était un surréaliste, un Américain qui vivait à Paris. J'ai acheté le bouquin et c'est ainsi que j'ai découvert la science-fiction.
>
> **A. R**. : Ce que tu oublies de dire, c'est que lorsqu'on a eu notre premier studio, qui était un peu plus sympa que notre chambre de bonne de 5m2, on a trouvé à l'intérieur une énorme caisse de bouquins. L'appartement avait été occupé par un Bulgare qui était rentré au pays en abandonnant ses livres. La caisse était bourrée d'éditions originales surréalistes. Je me souviens des premiers numéros de *La Révolution surréaliste* et en particulier du *Grand Ordinaire* de Thirion, une édition originale numérotée avec les plaques métalliques en parfait état des illustrations d'Óscar Domínguez permettant de tirer des eaux-fortes.[2]

Le surréalisme, par son influence plus ou moins diffuse, semble ainsi constituer l'une des portes d'entrées possibles vers une première fantasy d'expression française, qui évolue à la frontière entre fantastique et merveilleux. Un effet de bouclage est également observable : les auteurs français s'approchent des territoires de la fantasy via leurs affinités avec le surréalisme, quand le surréalisme même s'est inspiré d'un précurseur de la fantasy anglophone pour la jeunesse – Lewis Carroll. Si la catégorie de l'« oniroman » n'est pas tout à fait satisfaisante pour rassembler ce corpus disparate, éclaté sous plusieurs étiquettes éditoriales différentes, il

[1] *Ibid.*, p. 172.
[2] *Ibid.*, p. 150-151.

permet ainsi de mettre en évidence un ensemble de textes qui tissent des liens entre surréalisme, fantastique et fantasy, en jouant avec les frontières des genres. Cette catégorie n'est pourtant pas pleinement représentative de la production de romans merveilleux en langue française jusqu'à la fin des années 1980 tant la période se caractérise par un « émiettement »[1] d'œuvres isolées, « sans traits significatifs sinon celui de la dispersion »[2].

b. Un territoire « émietté » : des « novae » à l'ésotérisme new age

Nous constatons en effet, à l'instar de Jean-Baptiste Baronian, le caractère « profondément composite »[3] du merveilleux français de cette époque. Pour le critique, l'accumulation d'œuvres disparates et de « créations insolites »[4] n'a pu conduire à l'identification d'une véritable esthétique et n'a « jamais contribué à une véritable prise de conscience »[5]. La littérature française serait donc caractérisée

> […] non pas une absence de fantastique mais, plus sûrement, un fantastique marginal – et presque clandestin – sans traits significatifs sinon celui de la dispersion, de l'émiettement, en somme de la variété la plus grande, c'est-à-dire un fantastique qui, loin de larguer ses amarres, préfère composer avec des ombres et des lueurs incertaines, sans pourtant trop s'éloigner des côtes où règnent, en maîtres absolus et souverains, le bon sens et la raison.[6]

La fluctuation des étiquetages éditoriaux, déjà remarquée dans ces pages, se fait l'écho de cet éclatement, oscillant entre littérature générale, fantastique, science-fiction et même ouvrages ésotériques. Le brouillage des catégories ne permet d'ailleurs pas toujours à la critique d'identifier ces textes autrement que comme des « ovnis », ou encore des « novae », pour reprendre le terme utilisé par Marc Fumaroli dans la préface de *Célubée* – et sur lequel nous reviendrons. La bibliographie de Marianne Andrau (1905-1998) est emblématique de cette dispersion. Journaliste dans la presse féminine et autrice de fiction, Marianne Andrau publie une œuvre variée et abondante entre les années 1940 et les années 1980 : romans d'aventures, romans sentimentaux, nouvelles d'horreur (rassemblées dans le recueil *Lumière d'épouvante*[7]), romans et recueils de science-fiction (*Doom City*[8], *Les Faits d'Eiffel*[9], *L'Architecte fou*[10]), et

---

[1] BARONIAN Jean-Baptiste, *Un Nouveau fantastique*, *op. cit.*, p. 91.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 92.
[7] ANDRAU Marianne, *Lumière d'épouvante*, Courbevoie, Durante, coll. « L'éternel retour », 2002.
[8] ANDRAU Marianne, *D.C. (Doom City)*, Paris, Denoël, 1957.
[9] ANDRAU Marianne, *Les Faits d'Eiffel*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1960.
[10] ANDRAU Marianne, *L'Architecte fou*, Paris, Denoël, 1964.

même un ouvrage de spiritualité – voire d'ésotérisme – *Franchir la mort*[1]. *Les Mains du manchot*[2], paru chez Denoël en 1953, nous apparaît comme un des premiers textes de fantasy écrits en langue française. Si le début de l'intrigue s'apparente plutôt au genre fantastique, l'ensemble du récit plonge dans un merveilleux inquiétant et rempli de symboles qui préfigurent déjà l'attrait de l'autrice pour l'ésotérisme.

Le roman commence à Paris et met en scène le personnage de Jude Berguès, professeur passionné de langues orientales, qui a découvert par hasard chez un bouquiniste un ouvrage sur la cité de Parsépol, située entre Zagreb et Prague. Passionné par cette cité-État mystérieuse, il décide de répondre à une offre d'emploi qui lui propose d'aller y enseigner le français. Accompagné par son épouse, Zite, il entreprend le voyage pour Parsépol, directement invité par le dirigeant de la ville, appelé « Le Cerbe ». C'est au moment de leur arrivée à Parsépol que le récit bascule dans la fantasy : la cité ne répond en effet à aucune des lois de la physique et la magie y est le mode d'action ordinaire ; penser à un objet le fait apparaître et toute construction y est l'œuvre de l'esprit. Les habitants de la cité mènent une vie hors du temps, détachée des contraintes matérielles – ils n'ont nul besoin de se nourrir et occupent leurs journées à perpétuer des rites séculaires et à cultiver leur esprit. Si la ville, composée d'une architecture hétéroclite mêlant toutes les cultures de ses invités, peut sembler un paradis spirituel, détaché de la matérialité et de la souffrance, elle est néanmoins un espace angoissant et carcéral. Les hommes et les femmes y mènent des vies entièrement séparées, vivant chacun dans les « branches » opposées de la cité (main droite et main gauche du « Manchot », métaphore qui illustre l'absurdité du lieu), et apparaissent comme des êtres désincarnés, privés de toute liberté de penser et de toute volonté propre. Jude et Zite sont d'ailleurs séparés dès leur arrivée, les couples n'existant pas dans la ville. Ax de Parsépol, « Le Cerbe », est un être surnaturel et inquiétant, à la fois sage et tyran, qui entreprend de former Jude pour en faire son successeur : il est décrit comme une silhouette d'une grande beauté, mais ne possédant, pour tout visage, qu'un œil bleu gigantesque. Si Jude est rapidement fasciné par les mœurs de Parsépol, c'est son épouse Zite, qui s'aperçoit de la dimension terrifiante de la cité. Décrite comme une jeune parisienne superficielle, répondant à des stéréotypes exacerbés de frivolité, elle devient au fil du récit l'élément de rébellion essentiel à l'intrigue : en cultivant son amitié avec une Parsépolienne qu'elle prénomme Miella, elle conduit les femmes de la cité à se révolter contre l'autorité du

[1] ANDRAU Marianne, *Franchir la mort*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les énigmes de l'univers », 1985.
[2] ANDRAU Marianne, *Les Mains du manchot*, Paris, Denoël, 1953.

Cerbe, et réussit à faire prendre conscience à Jude de la dimension liberticide du lieu. Les époux parviennent à s'échapper de la ville, mais leur fuite mène à la mort de Zite.

Le roman de Marianne Andrau bénéficie d'une réception plutôt élogieuse au moment de sa parution, bien que les différentes critiques mettent en exergue la difficulté à identifier le genre de l'ouvrage. Claude Elsen lui dédie un article dans la *Nouvelle revue française*, qu'il commence par une critique de l'opposition entre le roman dit réaliste et le roman d'imagination, affirmant en préambule que « [l]a trop fameuse 'crédibilité' est, à son tour, un mythe, et peut-être le plus fallacieux de tous », avant de se pencher sur la classification de l'ouvrage. La chronique d'Elsen sert en effet de support à une critique du genre fantastique, mais aussi de l'anticipation et de la science-fiction dont il prend soin d'extraire Marianne Andrau.

> Inutile, à son propos, de se référer au « réalisme magique » ou au « fantastique », voire à la « science-fiction ». L'auteur des *Mains du manchot* assume pleinement sa fonction de romancier en nous proposant ici une mythologie cohérente, fût-elle irrationnelle ou insolite. Il nous importe assez peu de savoir si l'étrange cité de Parsépol existe, si l'aventure de Jude Berguès est vraisemblable, rêvée, si même elle est *possible*. Cette aventure, le fait que nous la vivons avec lui, une fois franchi le porche inquiétant de la Ville mystérieuse. Notez-le bien : dans son éclairage, c'est notre monde à nous, c'est ce Paris où débute et s'achève l'odyssée de Jude qui nous apparaissent irréels, fantomatiques, d'une « crédibilité » douteuse, dérisoire…
>
> […] Libre à chacun de voir dans tout cela un entrelacs de symboles poétiques ou métaphysiques plus ou moins obscurs : cette mythologie romanesque est de celles qu'on accepte ou qu'on refuse en bloc. Plus consistante, plus cohérente en cela – j'y insiste – que celle, toujours *discutable*, des romanciers dits d' « anticipation » ou de « science-fiction », lesquels, à de trop rares exceptions près, entendent ramener les lois des mondes qu'ils imaginent à celles de notre logique. L'univers qu'ils nous proposent n'est pratiquement jamais autre chose qu'une image du nôtre déformée, projetée dans un futur *possible*. Celui que nous impose Marianne Andrau est un univers *différent*, sans commune mesure avec le nôtre, obéissant à une autre logique que la nôtre, à un autre Temps, à un autre Ordre des choses.
>
> Il est rare que le romancier se lance dans une telle entreprise. Marianne Andrau le fait avec une singulière assurance.[1]

Si Claude Elsen salue les qualités de la mythologie et du *worldbuilding* du texte, il nous apparaît significatif que celui-ci encadre son article d'une défense de l'imagination puis d'une dénonciation de la science-fiction : il rejoint ici un discours de l'« exception », de l' « inclassable », qui, nous le verrons, est fréquemment employé par la critique française quand elle s'emploie à défendre un texte qui sort du champ de la littérature générale. Le texte de Marianne Andrau est ici immédiatement séparé du corpus des écrits de genre pour être apprécié

[1] ELSEN Claude, « Les Mains du Manchot, par Marianne Andrau », *Nouvelle Revue française*, nº 11, 2 novembre 1953, p. 913.

comme un récit mythique – une catégorie à laquelle a d'ailleurs souvent été rattaché Tolkien (cf. II.2.d.).

La critique de l'époque semble en tous cas s'accorder avec Claude Elsen sur les qualités immersives du texte. Albert-Marie Schmidt écrit ainsi en 1953 dans l'hebdomadaire protestant *Réforme* que ce roman à la « perfection sublime »[1] l'a « requis tout entier »[2] et poursuit par une description enthousiaste de l'intrigue et de sa force symbolique :

> Or dès les premières pages nous nous sommes senti (vu) emporté par un *attrait* irrésistible. Nous nous sommes confondu avec Jude, le professeur à l'Ecole des langues orientales, et avec Zite, sa femme, comme avec nos doubles féminin et masculin. Nous avons pénétré sur leurs traces invisibles dans la ville interdite de Parsépol. […]
>
> Nous avons participé à la désagrégation de Parsépol dont Zite et Jude, par progrès passionnel et amour de l'imperfection, sont responsables. Nous sommes morts avec Zite, nouvelle Eurydice mordue par l'aspic que sa *différence* a créé. Nous avons regagné avec Jude et Miella, la Parsépolienne, le monde d'en bas. Et avons oublié comme eux cette utopie qui nous possède.
>
> Si vous ne craignez pas, ô lecteurs ! Les dangers intérieurs, vous jouerez, vous aussi, les *figures* de Marianne Andrau et tirerez d'affreux profits de cette initiation terrible.[3]

Seul Gabriel Venaissin dans la revue *Esprit* ne semble pas conquis par le roman, qu'il qualifie de « mauvais feuilleton », critiquant « l'abondance de baroque élémentaire » et « l'excès d'invention » qui « traduisent justement un abandon complet à l'imagination et reconstitue, au milieu d'une création jusque-là médiocre, une gratuité qui lui donne toute son existence »[4]. Que le roman soit encensé ou décrié, il semble toujours commenté pour sa dimension surnaturelle, tantôt « mythe » capable d'entraîner le lecteur ou la lectrice dans un voyage initiatique, tantôt « anticipation de verroterie »[5] coupable d'excès d'imagination. Marianne Andrau est, quoi qu'il en soit, rapidement intégrée à des ouvrages d'histoire littéraire qui saluent son talent et n'hésitent pas à la comparer à d'illustres références. Pierre Boisdeffre la cite dans un chapitre consacré au fantastique de son ouvrage *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui, 1939-1964*, la comparant notamment à Louis Pauwels et la désignant comme « un maître en matière d'obsessions poétiques […] dont le romantisme inspiré fait penser à des thèmes de Maurice Rollinat qui seraient traités par Maeterlinck »[6]. René Georgin lui consacre également

---

[1] SCHMIDT Albert-Marie, « Créatures nimbées », *Chroniques de « Réforme », 1945-1966*, Lausanne, Rencontre, coll. « Bibliothèque Rencontre des lettres anciennes et modernes », 1970, p. 266.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 266-267.
[4] VENAISSIN Gabriel, « Les Livres. Futur féminin », *Esprit*, avril 1954, p. 629.
[5] *Ibid.*
[6] DE BOISDEFFRE Pierre, *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui...*, 5e éd., Paris, Perrin, 1964, p. 442.

une page particulièrement élogieuse dans *La Prose d'aujourd'hui*, dans laquelle il complimente autant l'imagination de l'autrice que son style :

> Il me faut détacher ici du bataillon des romancières l'une des dernières venues et des plus brillamment douées, Marianne Andrau. Il y a dans ses deux livres si originaux et si puissants : *Les Mains du Manchot* et *Le Prophète*, où des évocations de rêves philosophiques se superposent et se substituent sans cesse à la réalité banale, une richesse descriptive inouïe et une fastueuse invention d'images dont les pierreries scintillent dans les ténèbres de l'inconnu. Formes insolites, couleurs fulgurantes, c'est tout un univers merveilleux – celui de Parsepol [sic] et de Khande – que nous ouvre ce poète du mystère, cette magicienne de l'évasion la plus audacieuse. Pour peindre des mondes imaginaires et symboliques, les mots ont, par eux-mêmes et par leurs associations, une force qui touche à l'hallucination. Images et descriptions, faisant corps avec l'idée et le sujet, matérialisent l'irréel avec une précision qui assure une manière de crédibilité aux visions les plus fantastiques. […]
>
> Marianne Andrau n'est pas un auteur facile à suivre. On peut résister à l'envoûtement de ses sujets, se débattre, accablé, dans cette atmosphère d'angoisse et d'étrange poésie. On ne peut, du moins, qu'admirer l'éclat et le relief de la forme que revêtent ces visions prodigieuses. Il fallait une imagination sortant du commun et une rare maîtrise d'expression pour concevoir et nous faire voir ces aspects inédits de la matière et de l'être humain.[1]

Si le roman bénéficie donc d'une réception majoritairement enthousiaste, son succès n'est pourtant qu'éphémère, et il ne connaît qu'une seule réédition, plutôt confidentielle, chez les Nouvelles éditions Oswald en 1989, dans la collection « Grands romans du merveilleux fantastique », close dès 1990 après seulement deux titres parus. La maison d'édition envisage, d'après la quatrième de couverture, de rééditer les autres romans de l'autrice – un projet qui ne sera jamais concrétisé. Plusieurs textes de Marianne Andrau sont en revanche réédités chez Durante, dans une collection intitulée « L'éternel retour », consacrée à la réhabilitation d'œuvres souvent fantastiques. Cette maison d'édition, désormais disparue, réédite notamment *Le Prophète*[2], roman fantastique et ésotérique, sous le titre *Le Fils de Nostradamus*[3] – roman d'ailleurs lui aussi salué par la critique au moment de sa sortie, et notamment par Albert-Marie Schmidt dans *Réforme*[4]. Le dernier texte publié par l'autrice, *Franchir la mort*[5], confirme son goût pour la spiritualité et l'ésotérisme : présenté comme une enquête sur la mort dans différentes cultures et systèmes de croyances, l'ouvrage est publié chez Robert Laffont dans la collection « Les énigmes de l'univers », créée en 1967. Lancée pour donner suite au succès du

---

[1] GEORGIN René, *La Prose d'aujourd'hui*, Paris, A. Bonne, 1956, p. 252.
[2] ANDRAU Marianne, *Le Prophète*, Paris, Denoël, 1955.
[3] ANDRAU Marianne, *Le Fils de Nostradamus*, Courbevoie, Durante, coll. « L'éternel retour », 2002.
[4] SCHMIDT Albert-Marie, « Auront-ils la patience ? », *Chroniques de « Réforme », 1945-1966*, Lausanne, Rencontre, coll. « Bibliothèque Rencontre des lettres anciennes et modernes », 1970, p. 320-324.
[5] ANDRAU Marianne, *Franchir la mort*, *op. cit.*

Matin des magiciens de Bergier et Pauwels[1], cette collection publie des ouvrages consacrés aux sciences occultes et aux phénomènes paranormaux, comptant parmi ses auteurs Guy Tarade, ufologue, ou encore Robert Charroux, auteur de textes consacrés à la théorie des anciens astronautes – dans la lignée de Bergier.

Les années 1970 voient en effet émerger, en écho aux mouvements hippies qui se développent de l'autre côté de l'Atlantique, une tendance *new age* qui remet l'ésotérisme au goût du jour – abondamment alimentée par la revue *Planète* et par le mouvement du « réalisme fantastique » de Bergier et Pauwels. Robert Laffont fait notamment partie des éditeurs les plus intéressés par ce type d'ouvrages : s'il publie des textes ésotériques, présentés comme de la non-fiction, dans la collection « Les énigmes de l'univers » que nous venons de mentionner, il crée également la collection « Les portes de l'étrange » en 1969, dont il confie la direction à Francis Mazière, pour publier l'œuvre d'une autrice qu'il admire tout particulièrement : Christia Sylf (1924-1980). Si certains romans de Marianne Andrau peuvent effleurer cette tendance ésotérique, ceux de Christia Sylf s'y ancrent explicitement : celle-ci affirme en effet transposer par écrit des réminiscences de ses vies antérieures. Son cycle des *Chroniques* se divise en deux sections, les *Chroniques des géants* qui comptent deux volumes, *Kobor Tigan't* (1969)[2] et *Le Règne de Ta* (1971)[3] et les *Chroniques d'Atlantis*, qui comprennent les titres *Markosamo le sage* (1973)[4] et *La Reine au cœur puissant* (1979)[5]. Renouant avec le thème de l'Atlantide déjà commenté ici, l'autrice relie les deux parties de son œuvre par le cycle des réincarnations : les personnages principaux des *Chroniques d'Atlantis* sont en effet les mêmes âmes que celles du peuple ancien des géants, revenues à la vie vingt mille ans plus tard. Sous couvert d'une exploration des civilisations disparues, Christia Sylf consacre de longues pages à l'élaboration de son monde secondaire et commence *Kobor Tigan't* par une description cartographique du pays des géants, de ses formations géologiques et de ses conditions météorologiques, de sa faune et de sa flore. L'univers semble peuplé de créatures d'inspiration lovecraftiennes, des monstres reptiliens nommés les Mouh-Tou, les Ananou et les Dongdwo, anciens dragons mourants réfugiés dans la Vallée Calamiteuse, dont les œufs sont particulièrement prisés. Les géants de la cité de Kobor vivent dans une « gynocratie », gouvernée par la reine Abim :

> La gynécocratie de Kobor conférait à la femme tous les droits sur le troupeau consentant des mâles ainsi honorés. La femme se chargeait de toutes les

[1] PAUWELS Louis et BERGIER Jacques, *Le matin des magiciens*, *op. cit.*
[2] SYLF Christia, *Kobor Tigan't*, Paris, Robert Laffont, 1969.
[3] SYLF Christia, *Le règne de Ta*, Paris, Robert Laffont, 1971.
[4] SYLF Christia, *Markosamo le Sage*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1972.
[5] SYLF Christia, *La Reine au cœur puissant*, Paris, Robert Laffont, 1979.

> initiatives sexuelles : choix et sélection. Son désir seul faisait loi. Il était remarquable de voir qu'elles ne se volaient pratiquement jamais leurs mâles entre elles. Si un cas de rivalité féminine se présentait autour d'un mâle, elles se réunissaient en groupe pour juger de la chose. La plus sexualisée des deux rivales l'emportait toujours, après l'appréciation de ses compagnes. Elles avaient un jugement quasi infaillible.[1]

Cette civilisation matriarcale est cependant sur le déclin, « essoufflée, ankylosée, toujours pareille à elle-même »[2], en proie au « marasme »[3] : Christia Sylf rejoint ici le *topos* de la décadence déjà identifié dans plusieurs œuvres de cette proto-fantasy d'expression française. Seule la reine Abim semble consciente de la déchéance de son peuple. Les géants de Kobor, accablés par l'ennui lié à leur exceptionnelle longévité, et effrayés par le monde extérieur, s'enferment en effet dans leur cité jusqu'au dépérissement :

> Mais le peuple des Hommes-Géants en arrivait à se fatiguer de vivre. Leur race épaissie tenait de la terre même son expression, sa puissance fluviale, sa vitalité volcanique. […] Cependant, c'était bien là une fin de race, avec toutes les secrètes langueurs que cela comporte. Le fardeau ancestral pesait lourd. La superposition de tous les passés écrasait les âmes. […]
>
> Fatiguée, oui, fatiguée, la race avait vu trop de lassantes aubes, trop de grondantes nuits et trop de fuites épouvantées qui brouillaient son mythique autrefois. Et tant de décevante paix coulait depuis sans apporter de baume véritable que, tous, ils s'écœuraient de mourir si tard dans l'ennui des jours. Leur forte vie se défaisait d'eux si lentement ! […]
>
> La race était travaillée de l'intérieur par un dégoût, une usure. Elle se minéralisait, pour n'avoir pas reçu de sang neuf par des alliances étrangères ni même de courants stimulants au contact d'autres civilisations. […]
>
> Évidemment, comme toujours, les symptômes de malaise s'accusaient plus chez les nobles que chez le peuple. Tandis que celui-ci devenait geignard, larmoyait à la veillée, aux récits du temps jadis, les nobles se portaient aux outrances. Un besoin toujours plus frénétique de distractions : mangeailles, chasses, combats de parade et, surtout, luxure.
>
> Mais rien n'en sortait ; le lac morose frissonnait un instant, puis ses eaux grises se refermaient, se recomposaient, tranquilles, tristes. Décevants efforts ! […]
>
> La décadence les sensibilisait. Des poisons de dégénérescence fermentaient à petit feu dans leurs profondeurs.[4]

La suite du roman confronte justement les géants, et notamment la princesse héritière Opak, à la venue d'un être différent, lumineux, aussi angélique et aérien que le peuple de Kobor est chtonien. Cette rencontre est source de trouble et d'incompréhension dans la cité – mais le personnage de Ta, la plus jeune fille de la reine Abim, suffisamment audacieuse pour

---

[1] SYLF Christia, *Kobor Tigan't*, *op. cit.*, p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 51.
[3] *Ibid.*, p. 52.
[4] *Ibid.*, p. 49-51.

s'aventurer loin des remparts de Kobor, est le présage d'un renouveau. Le tome suivant, *Le Règne de Ta*[1], se penche d'ailleurs sur les bouleversements du modèle social amenés par sa gouvernance.

Les *Chroniques*, que Christia Sylf avait le projet de poursuivre avant son décès prématuré, auraient dû compter au moins sept volumes supplémentaires, poursuivant le récit du cycle des réincarnations de ses personnages. Bien que la société matriarcale de Kobor et le contenu érotique de l'œuvre, particulièrement focalisé sur la sexualité féminine, puisse évoquer les romans de science-fiction et de fantasy féministe de Marion Zimmer Bradley ou d'Ursula Le Guin, Christia Sylf ne s'est jamais inscrite dans aucun de ces genres – dont elle n'était d'ailleurs pas lectrice, si ce n'est pas le biais de nouvelles parues dans *Planète*. Certaines de ces œuvres sont d'ailleurs postérieures à l'écriture des *Chroniques* – le lien envisageable entre la science-fiction féministe américaine et le cycle de Christia Sylf ne résiderait donc que dans l'influence des mouvements de la contre-culture des années 1960 et 1970 et du féminisme de la deuxième vague. En effet, d'après la société des amis de Christia Sylf, dont nous avons contacté les membres dans le cadre de ces recherches, les ouvrages de référence de l'autrice se situent du côté de l'occultisme, de la théosophie, de la Kabbale, de l'alchimie ou encore du tantrisme. Du côté des sources littéraires, les membres de l'association citent, parmi les lectures et influences de l'autrice, des ouvrages plutôt issus du corpus patrimonial : de nombreux textes fantastiques (nouvelles de Poe et de Balzac), *Salammbô* de Flaubert pour la dimension épique, le *Faust* de Goethe et les poèmes et illustrations de William Blake du côté du romantisme, ou encore *L'Atlantide* de Pierre Benoît pour le roman d'aventures. Vivant éloignée de Paris avec son compagnon le peintre Kerlam, qui illustre ses récits, Christia Sylf se tient à l'écart du monde éditorial et entretient surtout des relations épistolaires avec ses contemporains. Elle aurait notamment nourri une correspondance avec Jacques Bergier et Louis Pauwels, et se serait sentie proche du mouvement du réalisme fantastique. Autrice de fantasy presque « par inadvertance », elle a toujours affirmé conter les réminiscences de ses vies antérieures, et avoir simplement eu accès à des révélations sacrées. Ainsi explique-t-elle sa démarche dans un texte autobiographique écrit en 1979, et mis en ligne sur le site de l'association des amis de Christia Sylf :

> Le monde onirique m'a instruite, cela très tôt. Par mes rêves, j'ai appris, j'ai été guidée.

[1] SYLF Christia, *Le règne de Ta, op. cit.*

> Alors, les sources mémorielles se sont ouvertes, puisque je ne refusais pas, au nom d'un conformisme, ce qui m'était ainsi proposé.
>
> Issues de la vie nocturne, elles sont apparues ensuite dans la vie diurne.
>
> J'ai retrouvé progressivement ainsi, mes Vies Antérieures. […]
>
> J'écris toujours. J'étudie plus encore…
>
> L'inspiration foudroyante du grand cycle des Chroniques réincarnationnelles me tombe dessus un jour, tout le mécanisme de travail à accomplir se révèle avec tous ses détails.[1]

Dans un portrait paru dans la revue *Question de* en 1979, elle affirme également, renouant avec des thématiques symbolistes déjà explorées précédemment, vouloir rendre à l'être humain sa spiritualité :

> L'Être qui n'ose pas affronter son immense merveille, ce prisonnier déchirant et déchiré qui se confine lui-même dans son étroitesse de convention… J'ai voulu rendre à l'Homme, par mon travail d'écrire [sic], la vérité de sa puissance voilée, le ramener à lui-même, à sa naturelle transcendance, à ses célestes origines, à toutes ses divines possibilités.[2]

L'autrice des *Chroniques* est d'ailleurs rarement présentée comme une romancière par ses commentateurs : elle est en effet plus souvent citée dans des ouvrages ou articles ayant trait aux sciences occultes (comme *La Femme solaire* de Paule Salomon[3]) que mentionnée dans le champ littéraire. C'est toujours sa dimension de visionnaire, de médium, qui est mise en exergue : en proie à des visions et à des révélations oniriques, son travail est celui d'un « dévoilement » et non une entreprise romanesque. La préface de *Kobor Tigan't,* rédigée par Robert Charroux, est particulièrement représentative de cette rhétorique de la révélation. Intitulé « Brûleriez-vous Sylf ? », le texte présente l'autrice, alors inconnue, comme une sorte de Pythie moderne : « monolithe, serpent et femme […] dont le sang et le système nerveux sont nourris et vivifiés par les courants de la terre-mère »[4], elle est décrite comme un être surnaturel, seulement en partie humaine, « [c]apable d'activer volontairement sa conscience jusqu'à l'octave supérieure »[5]. *Kobor Tigan't* est d'abord présenté comme un roman dans les premières lignes, puis décrit par la suite, tout au long de la préface, comme un texte dévoilant une vérité authentique sur un passé enfoui de l'humanité, qui se serait révélé à l'autrice-sorcière :

---

[1] SYLF Christia, *Portrait*, [https://christiasylf.wordpress.com/portrait/], consulté le 15 mars 2022.
[2] DERMITZEL Tchalaï, « Christia Sylf, romancière des "faims essentielles" », *Question de*, nº 32, octobre 1979, p. 132.
[3] SALOMON Paule, *La Femme solaire : la fin de la guerre des sexes*, Paris, Albin Michel, 1991.
[4] CHARROUX Robert, « Brûleriez-vous Sylf ? », *Kobor Tigan't*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 7.
[5] *Ibid.*

> Voici le livre d'initiation de la Loge I[1], plus ancien que les Védas, le Popol Vuh et la Kabbale.
>
> *Kobor Tigan't* est le roman érotique et merveilleux des hommes géants du premier âge terrestre, la chronique d'un monde qui fut révélé à Sylf par privilège supranormal : celui qu'ont les authentiques initiés de ressusciter par le jeu de leurs chromosomes-mémoires (les mémoires akashiques de l'univers), l'histoire du passé et des temps originels. […]
>
> *Kobor Tigan't* est un témoignage, un mystère dont auront l'aperception ceux qui savent sonder les abysses de leur moi inconnu et de leur souvenance.
>
> Bouillonnant d'énergies telluriques et de forces vivantes, ce livre est un rituel de magie qui eût encouru les feux de l'Inquisition il y a quatre siècles.
>
> Pour ceux qui aspirent à l'enseignement, *Kobor Tigan't* est un roman initiatique de la plus ancienne connaissance d'où découlèrent sans doute les mystères d'Eleusis et les traditions des Rose-Croix.[2]

Tchalaï Dermitzel, l'autrice du portrait de Christia Sylf dans *Question de,* la présente également comme une mystique en proie aux révélations, qui « passe les portes de la mémoire »[3] pour « renou[er] avec ce qu'elle ressent en elle-même comme un talent de très ancienne conteuse »[4]. La maladie dont elle souffre, et qui cause son décès à cinquante-six ans, est même envisagée comme le « prix de son inspiration »[5], la douleur physique étant comprise comme le tribut à payer pour être touchée de telles révélations. Tchalaï Dermitzel évince la dimension littéraire de l'œuvre pour affirmer sa dimension « mémorielle » et initiatique :

> On peut parler de cette œuvre comme d'une création littéraire unique, hugolienne par la puissance visionnaire, et d'une beauté plastique luxuriante.
>
> En réalité, il s'agit de tout autre chose. Mieux vaut laisser à chaque lecteur le privilège d'en reconnaître la source, dans le secret de sa conscience ou de sa propre mémoire.
>
> En tous cas, c'est de sa substance physique, de sa vie, que Sylf paie le luxe qu'elle s'est choisi, de révéler la connaissance à sa façon.[6]

Christia Sylf n'est ainsi considérée comme une autrice de fiction qu'en de rares occasions – celle-ci joue d'ailleurs avec l'ambiguïté, se décrivant à la fois comme une mystique en interview, mais clamant, au début du portrait, un « je suis d'ailleurs » qui fait implicitement référence à Lovecraft[7], certainement lu dans les pages de *Planète.*

---

[1] Probablement une référence à une loge maçonnique.
[2] CHARROUX Robert, « Brûleriez-vous Sylf ? », *op. cit.*
[3] DERMITZEL Tchalaï, « Christia Sylf, romancière des "faims essentielles" », *op. cit.*, p. 133.
[4] *Ibid.*, p. 132-133.
[5] *Ibid.*, p. 133.
[6] *Ibid.*
[7] Et plus précisément à une nouvelle, « Je suis d'ailleurs », publiée sous le titre original « The Outsider » dans *Weird Tales* en 1926, et traduite en français par Yves Rivière dans le recueil éponyme, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1961.

Ce positionnement auctorial rappelle la stratégie de l'écriture « médiumnique » adoptée par les autrices fin-de-siècle que nous commentions plus haut (I.3.c.). Comme l'explique Nicole Edelman, la parole sous influence des esprits a permis à de nombreuses femmes de gagner un espace d'expression dont elles étaient habituellement privées : alors que les femmes sont « habituellement minorisées par les hommes de ce XIXe siècle », les médiums, au contraire, « sont écoutées, admirées, louées, entourées par les spirites. […] Elles prennent ailleurs ce qui, ici-bas, leur est interdit et d'accès impossible »[1]. En effet, si « seules la parole et l'écriture privées sont […] conformes au statut de la femme » à cette époque, la parole « médiumnique » contourne cet obstacle et « se transforme en parole androgyne ou masculine », ce qui lui permet d'être « écoutée, transcrite, copiée, relue, éditée parfois »[2]. Bien que Christia Sylf ait vécu au XXe siècle, dans une période nettement moins hostile à l'expression féminine, nous verrons dans le point suivant (II.3.c.) que le milieu de la science-fiction (et de la fantasy naissante) n'est pas exempt de misogynie – d'où l'intérêt apparent d'employer ce « jeu de ventriloquisme »[3]. Comme le souligne Laurence Brogniez à propos des autrices fin-de-siècle, l'« écrit fantôme » ressemble au « manuscrit retrouvé, si pratiqué aux siècles précédents » et qui « participe à une forme de désengagement de l'auteur vis-à-vis de son texte »[4]. Pour les autrices en particulier, « ce procédé a pu constituer un alibi astucieux pour rendre socialement acceptables leur créativité, leurs audaces »[5], ce qui pourrait expliquer en partie le recours de Sylf à cette stratégie, son œuvre étant riche de scènes érotiques et de descriptions du désir féminin.

L'auteur contemporain Ceryan Dau (qui s'identifie comme une personne intersexe et non-binaire et se genre au masculin) emploie également, bien que de manière plus nuancée, ce discours « médiumnique ». S'il « identifie ses influences », il explique en effet dans une de ses interviews que le monde secondaire du *Livre de l'énigme*[6] n'est pas sa pure création : « j'ai le sentiment que cet univers existait avant moi, et qu'il existe au-delà de moi »[7]. Ce discours qui postule la « découverte » (et non la création) d'un univers (aussi pratiqué par Marion Zimmer Bradley pour la planète Ténébreuse, comme l'explique Anne Besson dans *Constellations*[8])

---

[1] EDELMAN Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel - Histoire », 1995, p. 106.
[2] *Ibid.*, p. 107.
[3] BROGNIEZ Laurence, « Bas-bleus et draps blancs. Femmes et littérature spirite (1865-1914) », *op. cit.*, p. 258.
[4] *Ibid.*, p. 252.
[5] *Ibid.*
[6] DAU Ceryan, *Le Livre de l'énigme*, 2 volumes, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2016-2017.
[7] LES PIPELETTES EN PARLENT, *Interview de Nathalie Dau*, [https://lespipelettesenparlent.com/2016/04/interview-de-nathalie-dau/], consulté le 22 septembre 2022.
[8] BESSON Anne, *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, France, CNRS éditons, 2015, p. 92-93.

recoupe celui de la « rencontre » avec les personnages de la fiction, mais aussi du jeu vidéo, qui offrent à l'auteur un espace pour affirmer son identité de genre :

> Sur Terre, je suis officiellement une femme de cinquante ans reconnue adulte handicapé, souffrant au quotidien dans sa chair, et se trimbalant tellement de blessures et de traumatismes tant physiques que psychologiques qu'on peut se demander ce qu'elle fiche encore parmi vous.
>
> Sur Kephéda, je suis tous mes personnages, et surtout Ceredawn, avec lequel j'ai pas mal de points communs (même s'il est mille fois mieux que moi). Cela fait bientôt trente ans que nous nous fréquentons (la rencontre date de juillet 1987).
>
> Sur Eorzéa (univers du MMORPG Final Fantasy XIV), je suis là encore multiple, mais surtout confortable quand j'incarne Ceryan, auquel j'ai fabriqué un corps aussi proche que possible de mon image mentale. Il faut savoir que je suis non binaire, et que l'image que me renvoie mon miroir n'a rien à voir avec celle que j'ai dans la tête et le cœur. Je ne me sens ni femme ni homme, mais un mélange des deux avec une dose d'aucun des deux. C'est compliqué. Même moi je m'y perds, parfois.
>
> Je vis en ces trois mondes, parfois en alternance, parfois en même temps. Avec un point de convergence : mon ordinateur.[1]

Ceryan Dau partage également avec Christia Sylf une forme de sublimation de la maladie par l'écriture : l'auteur, dans les *Contes myalgiques*[2], souligne la proximité sonore de la fibromyalgie, dont il est atteint, avec la « magie », poétisant le corps en souffrance par les pouvoirs de l'imaginaire.

Pour en revenir à Christia Sylf, si *Kobor Tigan't* connaît un certain succès de librairie, probablement encouragé par la popularité du réalisme fantastique et se vend à environ dix-mille exemplaires, les volumes suivants du cycle des *Chroniques* sont moins prolifiques et descendent graduellement (jusqu'à seulement deux mille exemplaires pour *La Reine au cœur puissant*[3]). La revue *Fiction* est d'ailleurs particulièrement peu enthousiaste vis-à-vis du roman, et la critique de Roger Bozzetto considère les sources ésotériques de Sylf avec une certaine condescendance :

> Voilà un auteur qui a trouvé sa voie — ou son filon. Elle explore, ou imagine des légendes, des chroniques, des mythes, en fonction d'un certain nombre de schémas, qui renvoient à une « tradition » qui se présente comme « alchimique » ou « initiatique ». Et elle les réécrit sur le mode du romanesque le plus banal. Après *Kobor Tigan'T* (*Chronique des géants*) *Markosamo le Sage* (*Chronique d'Atlantis*) et avant la *Geste d'Amoinen* (chronique d'un barde finlandais) voici une chronique archaïque chinoise. L'imagination géographique est avérée.

[1] BOOK EN STOCK, *1ère interview de Nathalie Dau*, [https://www.bookenstock.fr/2017/04/1ere-itv-de-nathalie-dau.html], consulté le 22 septembre 2022.
[2] DAU Ceryan, *Contes myalgiques*, Bréchamps, Griffe d'encre, coll. « Recueil », 2007.
[3] Ces chiffres nous ont été transmis par Vincent Pompetti, membre de l'association des amis de Christia Sylf, qui a eu accès aux relevés de droits en compulsant des archives.

> Que dire de ce texte ? Comme chronique, c'est moins bien ficelé que la série des *Angélique* de S. Golon ; cela paraît aussi chinois que les contes de Peter Cheney quand il les situe dans l'Empire du Milieu. Reste l'archaïsme ? Cela se présente comme initiatique, alchimique, mythique, en liaison avec grand œuvre et réincarnations. A la lecture, on se croirait plutôt dans un ciné roman made in Hong-Kong, pour touristes pressés.
>
> La dialectique n'y casse pas la moindre brique.[1]

L'autrice semble ainsi cantonnée à son « filon » ésotérique, rarement envisagée comme une fondatrice possible d'une fantasy d'expression française – bien que ce soit peut-être par inadvertance. Le cycle des *Chroniques* est d'ailleurs intégralement réédité en 2005 chez les éditions Alexandre Moryason, consacrées aux ouvrages ésotériques et paranormaux. On ne peut que remarquer ici les destins éditoriaux très différents de l'œuvre de Sylf et de celle de Marion Zimmer Bradley, avec laquelle elle entretient de nombreuses similtudes – le matériau ésotérique, les personnages liés par le cycle de réincarnations. Le statut « mystique » de Marion Zimmer Bradley ne l'a toutefois pas empêchée de devenir une autrice largement reconnue et de rencontrer un public enthousiaste. Cette différence de trajectoire s'explique probablement par la plus grande marginalité de la contre-culture *new age* et de sa revalorisation des sciences occultes dans l'espace français – là où les États-Unis expérimentent un mouvement hippie de grande ampleur, qui laisse une large place à ces formes de spiritualité et à la thématique du « féminin sacré ». Si la stratégie de l'écriture médiumnique a pu, chez Sylf, asseoir la légitimité de son écriture, celle-ci se solde cependant par échec relatif – bien que l'autrice continue d'être appréciée par un public confidentiel et que l'association de ses lecteurs et lectrices, La Société des amis de Christia Sylf, soit toujours active.

La collection « Les Portes de l'étrange » de Robert Laffont comprend également une autre saga, les *Mémoires de l'Arkonn Tecla* de Jean Tur – que l'éditeur range, avec le cycle des *Chroniques* de Sylf, dans la catégorie du « roman épique »[2]. Présenté comme un « pentaptyque », le cycle, que l'auteur renomme ultérieurement *La Recherche d'alliance,* comprend trois volumes parus chez Robert Laffont, *L'Archipel des guerrières* (1973)[3], *La Harpe des forces* (1974)[4] et *Sterne dorée* (1976)[5], et deux tomes auto-édités et illustrés par l'auteur une dizaine d'années plus tard, *Le Nautile solaire* et *L'Envoyé d'Allone Aélennel*[6]

---

[1] BOZZETTO Roger et GUIOT Denis, « Lectures fantastiques », *Fiction*, n° 301, mai 1979, p. 159-160.
[2] LAFFONT Robert, *Robert Laffont, éditeur*, Paris, Robert Laffont, coll. « Un Homme et son métier », 1974, p. 301.
[3] TUR Jean, *L'Archipel des guerrières*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1973.
[4] TUR Jean, *La Harpe des forces*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1974.
[5] TUR Jean, *Sterne dorée*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1976.
[6] TUR Jean, *Le Nautile solaire. L'Envoyé d'Allone-Aélennel*, Paris, Jean Tur (auto-édité), 1986.

(rassemblés dans un seul volume) et *Aggin et Mavaé*[1]. Extrêmement dense, l'œuvre comprend huit-cent-quarante-quatre « cônes » (soit chapitres) de la plume de Tecla, personnage de chroniqueur que Jean Tur reconnaît comme son double fictionnel. Le premier volume, *L'Archipel des guerrières*, met en scène l'un des voyages de Tecla sur des îles gouvernées par une société matriarcale refusant toute forme d'alliance avec l'empire Mavaé. Le chroniqueur est notamment chargé d'essayer de négocier une alliance avec cette société, que l'empire veut soit rallier pacifiquement soit conquérir, mais qui résiste à toute tentative d'annexion.

Tout comme Christia Sylf ou encore Charles Duits, Jean Tur cherche à présenter son œuvre comme n'étant pas le produit de son imagination, mais une forme de vérité :

> Ce vaste récit fictif n'a jamais été conçu comme une histoire imaginaire, hors de tout réel. Au contraire, rien ne saurait être plus réel, si ce terme plus qu'ambigu veut recouvrir ici les notions de VRAI, de VECU.
>
> Une œuvre des arts, quel que soit l'Art en cause, est toute vraie, si du moins elle est sincère et vient du fond de l'être, en même temps que du « Fond » défini par Dufrenne. C'est le cas pour la Recherche d'Alliance : tout y est vrai, le plus profondément vrai qu'il se peut être, puisque tous ses éléments viennent de ce que j'ai vécu, jadis, naguère ou aujourd'hui.[2]

Si le propos n'égale pas la dimension ésotérique de celui de Sylf, Tur met en exergue, dans la suite dans cet avant-propos l'universalité des mythes de l'humanité et son inspiration géographique : étant d'origine corse, et ayant voyagé dans les îles Marquises, il nourrit une passion pour les cadres insulaires, qui se seraient mêlés dans son esprit pour former l'empire Mavaé.

Le cycle de Jean Tur connaît un certain succès, et le premier volume, *L'Archipel des guerrières*, est notamment remarqué par Françoise d'Eaubonne, qui estime le travail de l'auteur et apprécie notamment « […] qu'un homme eût entrepris cette approche, à la fois patiente et passionnée, d'une société entièrement féminine, et la menât, à travers les années, avec la plus constante détermination, conscient pourtant d'avancer en territoire étranger, quasi-inconnu »[3]. La société matriarcale des Seize Îles d'Agginn, vouée à une déesse et peuplée de poétesses, de prêtresses et d'artistes, évoque, à l'instar de la « gynocratie » de Kobor, le courant de la science-fiction féministe, mais là encore, Jean Tur ne mentionne pas ces genres parmi ses sources d'inspiration, et les œuvres emblématiques de ce courant sont encore à venir. Le troisième

[1] TUR Jean, *Agginn et Mavaé*, Paris, Jean Tur (auto-édité), 1986.
[2] TUR Jean, *Le Nautile solaire. L'Envoyé d'Allone-Aélennel*, *op. cit.*, p. IV.
[3] *Ibid.*, p. XXIII.

volume du cycle, *Sterne dorée*, est apprécié par Jean Sabatier et Michel Tournier, qui le défendent afin qu'il entre dans la sélection du prix Goncourt en 1976[1].

Les éditions Robert Laffont semblent ainsi manifester un intérêt particulier pour ces textes qui jouent avec les limites du roman et de l'ouvrage ésotérique. *Sous l'araignée du sud*[2], paru hors-collection en 1978, présente d'ailleurs sa co-autrice Dominique Roche comme professeure et astrologue. Roman d'aventures maritime, le texte, présenté comme un récit enchâssé, se penche sur le voyage périlleux de l'équipage de l'Azathoth[3], ramenant la princesse Ia sur sa terre natale après la mort de son père. Le texte s'inscrit dans un ailleurs incertain, alternant entre la familiarité des références cartographiques réelles et l'étrangeté des mondes possibles décrits une fois que le navire, perdu, découvre la constellation de l'Araignée. La temporalité du récit est tout aussi indiscernable : les personnages traversent les océans en voilier mais possèdent bien des gilets de sauvetage gonflables. L'équipage du navire, qui comprend, outre les deux marins Jack Johnson et John Jackson, le capitaine Rolf, la princesse Ia, le magicien Albert et l'Obéah (suivante de la princesse et sorcière, désignée uniquement par sa nationalité lointaine), soit une troupe d'aventuriers répondant à ces archétypes tout à fait caractéristiques de la fantasy. Les références aux classiques anglo-saxons du genre sont d'ailleurs nombreuses, comme le relève Roger Bozzetto dans *Fiction* :

> Il s'inscrit dans la grande tradition du roman grec d'aventures dont le chef-d'œuvre reste *Les Ethiopiques* et dont les séquences de base sont : naissance d'un amour, obstacles et séparations, aventures sectorielles, combats, retrouvailles. Ici, en plus, d'horribles rencontres avec des monstres plus ou moins divins, des malentendus et enfin l'alliance pour le grand combat. D'un côté, avec le vaillant capitaine, Dagon (via Lovecraft) la Salamandre et les Bersekers (!) en face, les Skulling Thorpe (une race de méchants morts sauvages et cannibales) et leur immonde chef. Enjeu : la princesse Ia et la suzeraineté de l'île. De nombreux éléments renvoient aux batailles de l'Histoire Vraie, autre « roman grec », de Lucien (FOLIO N° 415) ; avec, comme chez Tolkien, des objets magiques (la pierre du Kingwürm) et l'usage de la magie — l'Obéa [sic], mi-sorcière mi-apprentie sorcière (mais peu douée pour la botanique !).[4]

Bozzetto aurait également pu mentionner le peuple des Trugwürm, vers géants qui évoquent autant des références lovecraftiennes que le cycle de *Dune* de Frank Herbert. Le roman est présenté par l'éditeur en quatrième de couverture comme un « conte merveilleux et

---

[1] TUR Jean, *Agginn et Mavaé*, *op. cit.*
[2] NIGHTINGALE Charles et ROCHE Dominique, *Sous l'araignée du sud*, *op. cit.*
[3] Le nom est un emprunt direct à Lovecraft : Azathoth est le « sultan des démons » qui apparaît dans « À la recherche de Kadath » (*Démons et merveilles*, trad. Bernard Noël, Paris, Deux Rives, coll. « Lumière interdite », 1955).
[4] BOZZETTO Roger, « Marvelous Fantasy », *op. cit.*, p. 157-158.

terrible, dans la lignée de Tolkien, dans la tradition héroïco-fantastique des Anglo-Saxons, mais cette fois écrit en français dans une langue riche et imagée, relevée d'humour »[1]. On peut supposer que c'est cette mise à distance humoristique, affichant clairement la fictionnalité de l'œuvre, qui a incité les éditions Robert Laffont à l'intégrer plutôt à sa collection générale qu'à celle des « Portes de l'étrange ». Si l'étiquetage de fantasy n'est pas encore utilisé, l'adjectif « héroïco-fantastique » apparaît comme une tentative de francisation du terme, et la référence à Tolkien montre explicitement que l'intégration du roman dans cet ensemble a bien été envisagée. Roger Bozzetto intitule d'ailleurs sa chronique « Marvelous fantasy », reconnaissant bien au roman son étiquetage. C'est la dimension humoristique de l'œuvre, et le fait qu'elle assume pleinement sa dimension romanesque, qui semble surtout séduire le critique :

> Tout ceci aurait pu confectionner un horrible, fade et grossier salmigondis. Le miracle provient de l'intégration poétique de ces éléments hétérogènes, de la connivence avec l'auteur-même dans ses mauvais calembours ! Cette réussite tient au ton, lequel renvoie à une structure narrative simple : le narrateur est un lointain descendant des héros, il conte leur légende (première distorsion — du temps a passé, la mémoire a enjolivé). Il conte cette légende à un auditoire enfantin, avec la nécessité de leur rendre accessibles les choses incompréhensibles — d'où un recours à des périphrases — pour le lecteur — à sens multiple, ce qui crée une connivence narrateur/lecteur. Mais cela n'aboutit pas à ironiser sur la légende. Et c'est ce qui en fait le charme. Livre de PURE évasion, sans prétexte autre que la quête du bonheur de lire : récit euphorisant, vivifiant.[2]

La critique de Bozzetto, bien que très positive, se focalise ainsi sur la dimension divertissante du texte, ce qui, comme nous l'avons commenté plus haut, a pu avoir tendance à minimiser les potentialités du genre. Il nous apparaît en tous cas que c'est bien cette distanciation humoristique et réflexive qui mène à un étiquetage éditorial différent chez l'éditeur : conte « héroïco-fantastique » ici, et roman ésotérique affiché comme « sérieux » du côté des cycles de Jean Tur et de Christia Sylf. *Sous l'araignée du sud* est d'ailleurs largement considéré comme étant le premier titre de fantasy écrit en langue française depuis que Jacques Baudou le qualifie ainsi dans son numéro de « Que sais-je ? » dédié à la fantasy[3].

Jacques Sadoul (1934-2013), principalement connu pour son travail d'éditeur et d'anthologiste de fantastique et de science-fiction, publie quant à lui entre 1960 et 2006 une série de romans, *Le Domaine de R.*, pouvant s'inscrire dans cette proto-fantasy ésotérique. Le cycle, qui compte sept volumes publiés par pléthore d'éditeurs successifs (nous le verrons),

---

[1] NIGHTINGALE Charles et ROCHE Dominique, *Sous l'araignée du sud*, *op. cit.*
[2] BOZZETTO Roger, « Marvelous Fantasy », *op. cit.*, p. 158.
[3] BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, *op. cit.*

commence en 1960 avec *La Passion selon Satan*[1], qui paraît aux éditions du Scorpion – célèbres pour avoir lancé la carrière de Boris Vian. Le roman est scindé en quatre parties distinctes qui mettent en scène les explorations d'un univers parallèle onirique – qui se construit comme un monde secondaire typique de fantasy – par différents personnages, tous reliés par le mystérieux manoir de R. Le volume suivant, *Le Jardin de la licorne* (1977)[2] se focalise particulièrement sur l'un d'entre eux, Joachim Lodaus, personnage solitaire et féru de sciences occultes, qui initie son infirmière Sandra aux voyages dans le monde onirique. Le texte mêle ainsi explorations rêvées, occultisme et scènes souvent pornographiques (alors même qu'il est publié chez Hachette Jeunesse) – « l'irréalité » supposée de celles-ci, dans le monde secondaire, permet à l'auteur de présenter comme acceptables des actes d'une extrême violence. Sandra, l'héroïne de plusieurs volumes du cycle, est ainsi, dans son voyage onirique, vendue comme esclave sexuelle et régulièrement violée, parfois collectivement – mais ne se révolte aucunement contre cette condition qui reste une virtualité explorée lors de ses errances nocturnes. Le titre même du cycle n'est pas sans évoquer *Histoire d'O*[3] – et certains tomes du cycle de Sadoul paraîtront d'ailleurs chez Pauvert, l'éditeur de Pauline Réage. Si cette dernière référence est implicite, le cycle entretient un jeu intertextuel avec de nombreuses œuvres issues du corpus de la fantasy, dont Sadoul est déjà lecteur dans sa jeunesse. Roger Bozzetto écrit en effet dans *Fiction* en 1979, à l'occasion de la réédition de *La Passion selon Satan* chez Pauvert :

> L'intérêt de l'ouvrage, présenté par défi comme « roman réaliste » et dédié à HP Lovecraft, est multiple. A 23 ans, c'est un premier roman. Ce qui signifie qu'il est un peu autobiographique : la construction de soi passe à la fois par les paysages de l'enfance et de l'adolescence, et lectures, les rêves, les amours de toute sorte. Cela transparaît dans la multiplicité des références, dont chacune réveille un écho assourdi : y entrait alors une part de jeu, évidente. Donner à lire des citations du *Necronomicon* (en vers français !) est un plaisir qui doit combler ! Imbriquer les mondes si divers des fantastiques, du Gothique à l'Heroic fantasy, avec des allusions à Tolkien — alors peu connu — mêler à Lewis Caroll le folklore de l'Agenais, les univers des Terres Hautes et ceux des mondes Cyclopéens : tout ceci ne constitue pas seulement un bel exercice de style, c'est presque une profession de foi. […] En plus de ses références littéraires, l'ouvrage est nourri d'une vaste culture astrologique, alchimique, et ésotérique : loin d'encombrer la marche du récit — l'axe du désir — ces diverses strates enrichissent d'irisations fantasmatiques cette traversée géologique de l'imaginaire.[4]

La réception (bien que tardive, au moment des rééditions) du cycle de Sadoul est plutôt positive sur l'ensemble des volumes, bien que l'œuvre peine manifestement à s'ancrer chez un

[1] SADOUL Jacques, *La Passion selon Satan*, Paris, Editions du Scorpion, coll. « Alternance », 1960.
[2] SADOUL Jacques, *Le Jardin de la licorne*, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Club pour vous », 1977.
[3] REAGE Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Pauvert, 1957.
[4] BOZZETTO Roger, « Lumière noire », *Fiction*, n° 297, janvier 1979, p. 164.

seul éditeur (Pauvert, Hachette, J'ai Lu, Denoël, Flammarion, Le Rocher, Rivière Blanche…). Les critiques d'experts de science-fiction et de fantastique, comme Bergier, Baronian ou Nolane, sont élogieuses. L'enthousiasme de Bozzetto, qui critiquait vertement la dimension occulte de *La Reine au cœur puissant* la même année, nous semble particulièrement surprenant ici, d'autant que les cycles de Sadoul et de Sylf comportent des éléments communs – l'alliance d'ésotérisme et érotisme. Nous pouvons supposer que l'ancrage du *Domaine de R.* dans le monde actuel correspond mieux aux lectures de Bozzetto, spécialiste de littérature fantastique, que le monde secondaire mythique de Sylf – ou alors que la position influente de Sadoul dans le milieu de la science-fiction de l'époque rend la critique de ses œuvres particulièrement délicate. Il est toutefois impossible d'exclure également l'hypothèse d'une certaine misogynie, les pages de *Fiction* regorgeant de paradoxes à cet égard (cf. II.3.c.).

Sans lien avec l'ésotérisme, mais peignant un monde mythique et antiquisant pouvant évoquer Sylf, *Célubée*, d'Isabelle Hausser, fait partie des œuvres qui, bien que postérieures aux premières traductions de fantasy et aux controverses critiques, semblent être restées dans l'ignorance de ce corpus. L'ouvrage paraît en littérature générale, chez Julliard, en 1986. Sous-titré « roman des temps légendaires », *Célubée* se déroule dans un monde secondaire exotique, le Royaume, et présente un système sophistiqué de récits enchâssés. L'intrigue se présente comme un témoignage, légué à un scribe, par la jeune Coelia, suivante d'une éminente conseillère du roi nommée Nagar. Le récit de Coelia s'articule en plusieurs branches, s'intéressant à la fois aux complots politiques ourdis par Nagar, son amant Phoil et le poète Anticléridès, et rapportant le conte de la ville de Célubée, poursuivi de veillée en veillée par Anticléridès. Célubée, qui donne son titre au roman, est en effet présentée comme la première cité humaine : le poète décrit ainsi la naissance des premières lois, des premiers cultes, l'apparition des rapports sociaux régulateurs, mais aussi des pratiques les plus barbares. Si la magie n'est présente que de manière très diffuse, via les dons mystérieux des prêtres de Célubée, les malédictions touchant certains souverains de la cité, ou encore le culte étrange, vénérant les serpents, d'une ville voisine, c'est avant tout la dimension politique et sociale de ce monde secondaire qui est au centre de l'intrigue. Le jeu d'échos qui se tisse entre le conte de Célubée et les conflits politiques du Royaume, ingénieusement agencé, est qualifié par André-François Ruaud d'« enchâssement vertigineux et captivant »[1]. Ce dernier repère *Célubée* dès sa sortie en 1986, assimilant le roman à la fantasy, mais précisant dans les pages de *Fiction* que son

[1] RUAUD A.-F. (dir.), *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2015, p. 569.

inscription dans le genre est possiblement involontaire : « Sous-titré ‘roman des temps légendaires’, cet énorme roman français de 728 pages ne pouvait qu’attirer l’attention des amateurs de SF et de Fantasy. Et c’est bien à ce dernier genre que *Célubée* appartient (peut-être sans le vouloir) »[1].

Si André-François Ruaud en fait l’éloge dans la suite de sa chronique, le roman reste pourtant assez méconnu, à la fois dans le champ de la fantasy (à laquelle il ne se rattache pas explicitement) et dans celui de la littérature générale, où la critique le considère comme une curiosité et semble presque désarmée pour le commenter. La préface de la réédition chez Fallois, rédigée par Marc Fumaroli, critique littéraire et essayiste renommé, est particulièrement intéressante dans cette perspective. Fumaroli s’étonne en effet d’avoir apprécié un roman aussi étrange et peu conforme aux attentes contemporaines, et peine à qualifier cette œuvre qu’il trouve si insolite : « Pourquoi, plusieurs nuits de suite, en lisant, sans pouvoir m’en arracher, un roman qui a tout pour déplaire – son extrême expansion, son extrême lenteur, son extrême indifférence aux ruses littéraires du jour – ai-je eu la certitude d’être tombé sur une *nova* ? »[2]. L’image de la « nova », étoile dont l’extrême luminosité n’est qu’éphémère, paraît désigner pour Fumaroli une œuvre brillante et originale, mais n’ayant pas fait d’émules – une assertion que seul un critique n’ayant jamais eu connaissance de l’existence de la fantasy était à même de formuler, ignorance d’autant plus surprenante que Tolkien avait bénéficié, plusieurs années auparavant, d’une réception critique plutôt enthousiaste, et que plusieurs définitions du genre avait été élaborées dans la presse littéraire généraliste (par Goimard, puis Murail).

La suite de la préface continue dans une tonalité similaire : Marc Fumaroli s’étonne de procédés, décrits comme extrêmement déroutants, qui sont tout à fait ordinaires pour le lectorat de fantasy (la création d’univers, l’onomastique, le style archaïsant, la longueur du récit, la dimension mythique…). La question du monde secondaire semble le surprendre particulièrement : « Stendhal comparait le roman à un miroir que l’on promène le long du chemin. Isabelle Hausser promène le long d’un fleuve une boule de cristal. Et cet ustensile magique, en dépit des éloges qu’en put faire André Breton, n’est guère en usage dans nos climats. En revanche, il est familier aux romanciers allemands »[3]. Si l’on observe ici le retour de la *doxa* climatique, l’image de la « boule de cristal », indique d’autant plus clairement la perplexité du préfacier devant un procédé littéraire qui diffère tant du roman dit réaliste. Les

[1] RUAUD André-François, « Célubée par Isabelle Hausser », *Fiction*, n° 378, septembre 1986, p. 175.
[2] FUMAROLI Marc, « Préface », *Célubée*, Paris, Editions de Fallois, 2000, p. I.
[3] *Ibid.*

comparaisons ultérieures avec le romantisme allemand et les illustrations de Druillet montrent que le critique comprendintuitivement certains des codes esthétiques du genre sans pourtant les maîtriser.

Le cas de *Célubée* permet ici de mettre en lumière des attitudes critiques divergentes dans le champ de la littérature générale et des littératures de genre. En effet, si les auteurs de *Fiction* vont chercher du côté des collections de littérature générale des textes qui pourraient s'apparenter à la fantasy et à la science-fiction, même par coïncidence, la démarche n'est pas réciproque. Ainsi, André-François Ruaud raccroche *Célubée* au genre dès 1986, et Bruno Lecigne s'intéresse, dépassant ses préjugés, à *La Forteresse* de Pierrette Fleutiaux (1981), recueil paru chez Julliard, mais qui oscille entre merveilleux, science-fiction et fantastique. Reconnaissant que l'œuvre n'avait *a priori* aucun élément susceptible d'attirer le lecteur de science-fiction (« Quand on sait que *La Forteresse* sortit en 1979 sous une couverture représentant une fillette en robe blanche et rubans dans une cour d'immeuble, on se dit qu'avec de tels antécédents il fallait bien du courage au lecteur de *Fiction* pour faire le premier pas »[1]), Bruno Lecigne propose en effet de donner une « seconde chance » à ce recueil de science-fiction qui « n'avoue pas son nom » et « qui s'incorpore au champ des 'galaxies intérieures' ou des 'fenêtres internes' » en évitant « les mondanités de la littérature générale française »[2]. A l'inverse, la critique non spécialisée ou même universitaire semble, à l'instar de Fumaroli, continuer d'ignorer les littératures de genre. Ainsi, les actes du premier colloque dédié à l'œuvre d'Isabelle Hausser, qui a pourtant lieu en février 2006 à Bordeaux, porte sur toute la bibliographie de l'autrice, à l'exception de *Célubée*, roman auquel n'est dédié aucun des articles de l'ouvrage. Si le texte est effectivement marginal dans l'œuvre d'Isabelle Hausser, qui s'est ensuite focalisée sur les romans familiaux, il semble avoir été évincé, du propre aveu de Jacques De Decker, en raison de son caractère « effrayant » :

> Hausser est une romancière moderne de la famille, cette unité politique première, basique, qui influe sur les autres groupes et qui nous éclaire à leur propos. Je vous reconnais d'entrée de jeu que je n'ai pas lu tous les livres d'Isabelle. Je n'en connais que quatre de plus près et l'un d'entre eux se distingue fondamentalement des autres, c'est *Célubée*, grand roman initiateur et initiatique, rêverie utopique rare dans les lettres françaises et qui me semble plus proche de Hermann Hesse et de Ernst Jünger que de modèles français (à l'exception bien sûr de Gracq qui est lui-même à situer dans la parentèle de Jünger). *Célubée* est l'une des plus extraordinaires entrées en littérature qui soient. Ce gigantesque « roman des temps légendaires » a paru il y a vingt ans. […] On chercherait en vain dans les lettres contemporaines un équivalent

[1] LECIGNE Bruno, « La Forteresse par Pierrette Fleutiaux », *Fiction*, nº 323, novembre 1981, p. 167.
[2] *Ibid.*

> comparable à ce magnifique accord inaugural du savoir, de la sensibilité, de la puissance visionnaire, de l'intuition philosophique et du simple plaisir de conter. L'ambition de ce livre laisse pantois. Elle ne peut être que le fruit d'une innocence, d'une candeur accompagnée d'une réserve de talent sans égal. Ce livre a surgi comme un météore de grande amplitude. Je ne sais pas comment la critique l'a accueilli, je ne suis pas allé le vérifier. J'ai le vague sentiment, en ce qui me concerne, d'en avoir été « effrayé » et, je le confesse, de ne pas avoir été plus loin dans sa prise de connaissance. Les critiques professionnels, que je soumets volontiers à la critique mais dont je ne me distingue pas, ont rarement le courage de rendre compte de ce qui les déroute tout en les dépassant. Il aurait fallu à ce livre un héraut, un découvreur doué d'un sixième sens qui aurait d'emblée crié au génie – cela s'est produit quelquefois, presque par miracle. Ce miracle, en l'occurrence, ne s'est pas produit.[1]

L'image du « météore » rappelle ici la « nova » de Fumaroli, et le propos de Jacques de Decker semble, de la même manière, ignorer l'existence de la fantasy en affirmant l'originalité absolue du texte, qui n'aurait pas d'équivalent dans la littérature française. *Célubée* reste ainsi une œuvre isolée dans le champ de la littérature générale peu prompte à l'accueillir autrement que comme un « ovni » ou une « nova » – alors même que le lectorat de fantasy est en train de se constituer solidement au moment de sa première publication en 1986, et que la fantasy d'expression française est en pleine expansion au moment de sa réédition chez Fallois en 2000.

Les premiers textes du territoire « émietté » de la proto-fantasy française sont ainsi difficiles à rassembler sous une bannière commune – l'éparpillement éditorial, qui n'a pas conduit les auteurs et autrices à prendre connaissances les uns des autres, n'a pas permis aux textes de tisser des correspondances esthétiques ou thématiques autrement que par coïncidence, conduisant à des approximations de classement et à des discours critiques mettant en exergue la « marginalité » (toute relative) de textes partageant pourtant des codes communs. Notons toutefois qu'un nombre non négligeable de ces romans émanent d'autrices, ce qui, sans constituer une caractéristique à part entière, peut malgré tout interpeler – si la science-fiction correspond en effet à un imaginaire (et à un public) souvent assimilé au genre masculin[2], la fantasy et le « nouveau fantastique » oscillant vers le merveilleux, semblent au contraire former, en France, un espace susceptible d'être investi par les plumes féminines, comme le remarque d'ailleurs Jean-Marc Gouanvic dans *Sociologie de la traduction*[3].

---

[1] DECKER Jacques de, « Isabelle Hausser ou la tentation politique », in Sandrine BAZILE et Gérard PEYLET (dir.), *Imaginaire et écriture dans le roman haussérien*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », 2007, p. 18.

[2] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*

[3] « Il n'est pas indifférent pour les traductologues que la fantasy soit sentie comme appartenant spécifiquement à la culture anglo-américaine, au point où aucune traduction française n'existe encore pour ce terme en 1998, même si d'assez nombreuses auteures francophones écrivent des récits de ce type. » GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de la traduction*, *op. cit.*, p. 60-61.

c. *De l'archipel (des guerrières) au continent : vers l'unification*

L'assimilation des domaines du merveilleux, et dans une moindre mesure du fantastique, à la sphère féminine semble en effet bien ancrée dans le champ littéraire français : le merveilleux, domaine de l'enfance – et par extension, domaine féminin – a en effet été investi par les autrices dès le XVIIe siècle, et notamment par Mme d'Aulnoy :

> Ce n'est pas seulement le problème de l'identité générique du conte de fées, mais plus largement, celui de l'écriture féminine et du statut de la femme auteur, qui se joue en effet avec l'éclosion de ce petit genre majoritairement féminin, dont Mme d'Aulnoy s'impose d'emblée comme la représentante la plus féconde. Lieu de plaisir et de loisir, le conte de fées apparaît également comme l'espace privilégié d'expression d'une voix féminine, dont l'émergence implique et conditionne des représentations et des positions personnelles. [1]

Baronian, dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, dont la première édition paraît en 1978[2], remarque que les œuvres françaises de « nouveau fantastique » sont fréquemment issues de plumes féminines :

> Tout se passe de nos jours comme si existait une conjonction profonde et intense entre la démarche surnaturelle et la création littéraire féminine. Et rien ne semble plus spontané, plus authentique, plus révélateur. Nul besoin toutefois d'opérer ici une psychanalyse littéraire ni davantage de recourir à quelque savante sociologie pour saisir le phénomène et en esquisser les contours. Les textes parlent d'eux-mêmes – et ils abondent.[3]

Il relève dans les pages suivantes les caractéristiques particulières du « nouveau fantastique » écrit par les femmes, qui privilégierait une approche à la fois plus introspective et plus globale, jouant avec la porosité des frontières entre fantastique, science-fiction et merveilleux : « Que la vision féminine de la réalité soit ainsi plus totale, plus englobante, on le remarque dans le fait que certains auteurs féminins n'hésitent pas à mêler dans leurs écrits le surnaturel et la science-fiction »[4]. Il cite notamment, à titre d'exemple, les œuvres de Marianne Andrau, déjà mentionnées, de Julia Verlanger ou encore de Nathalie Henneberg – soit des îlots de proto-fantasy perdus au sein du corpus de la science-fiction, dont ces deux dernières autrices étaient déjà des figures reconnues.

---

[1] JASMIN Nadine, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles les contes de fées de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, H. Champion, Paris, coll. « Lumière classique », 2002, p. 695.
[2] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978.
[3] BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*, Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, coll. « Les maîtres de l'imaginaire », 2000, p. 271.
[4] *Ibid.*, p. 272.

Julia Verlanger (1929-1985), autrice prolifique de science-fiction, a en effet publié dès 1976 aux éditions du Masque deux ouvrages de fantasy, *La Flûte de verre froid*[1] et *Les Portes sans retour*[2] – qui ont, contrairement à ses écrits de science-fiction, reçu des critiques très mitigées. D'après Jean-Pierre Taïeb, l'époux de l'autrice interviewé par le fanzine *Chimères* en juin 1990, d'autres romans de fantasy sont restés inédits, faute d'éditeurs pour les publier : *Acherra, Offren*, et *Les Miroirs du temps* (qui devait constituer la suite de *La Flûte de verre froid*)[3]. Julia Verlanger s'est opposée dès 1966 à la distinction entre fantasy et science-fiction, dans une interview donnée pour le vingtième numéro du fanzine *Lunatique*[4] :

> LUN : Il y a des gens qui considèrent SF et fantastique comme incompatibles. Qu'en pensez-vous ?
>
> JV : Je ne suis pas d'accord. J'estime qu'il y a une part de merveilleux dans tout récit scientifique, même dans un rapport très sérieux d'un groupe de savants sur un point donné.
>
> LUN : A quels besoins correspondent chez l'homme ces goûts de SF et de fantastique ?
>
> JV : A des besoins de merveilleux, d'évasion. La SF est le conte de fées du monde moderne. La citrouille se transforme en carrosse parce que l'on en a changé les atomes ; mais on ne sait pas comment on en a changé les atomes, cela reste aussi merveilleux que le coup de baguette de la fée.[5]

Julia Verlanger était effectivement, d'après Jean-Pierre Taïeb, une grande lectrice de Tolkien, et appréciait la fantasy autant que la science-fiction[6]. Dans un article paru dans le fanzine *A la poursuite de SFFans* en 1977, elle critique également la propension de la science-fiction française à valoriser les sujets proches du réel, politiques et sérieux, au détriment du rêve et de l'évasion. Pour l'autrice, les romans de science-fiction française « se ressemblent tous »[7], et assènent leurs messages politiques à « grands coups de massue »[8], avec « toute la subtilité d'une propagande hitlérienne »[9]. Ce faisant, les auteurs négligeraient le plaisir de l'évasion : « Et tant pis pour le fatigué du métro-boulot qui a acheté un SF en espérant échapper à un moment de grisaille journalière. Rêver ? En voilà une idée débile ! Ce connard-là, on va le

---

[1] VERLANGER Julia, *La Flûte de verre froid*, *op. cit.*
[2] VERLANGER Julia, *Les Portes sans retour*, *op. cit.*
[3] VERLANGER Julia, *Les Portes de la magie. Intégrale.*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2010, vol.4, p. 665.
[4] PLATT Hans-Claudius, « Entretien avec... Julia Verlanger », *Lunatique*, nº 20, février 1966, p. 6-8.
[5] *Ibid.*, p. 7-8.
[6] VERLANGER Julia, *Les Portes de la magie. Intégrale.*, *op. cit.*, p. 663.
[7] VERLANGER Julia, « Lire de la SF française et mourir... D'ennui », *A la poursuite des SFFans*, nº 5, 1977, p. 49.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*

replonger dans le réel vite fait »[1]. Affirmant que la « première mission de l'écrivain »[2] est celle de « distraire »[3], Julia Verlanger défend le plaisir de la littérature d'évasion et des fictions bien construites, répondant peut-être indirectement aux critiques qui l'accusent, comme Jean-Pierre Andrevon dans *Fiction,* d'avoir choisi, pour sa deuxième carrière, « l'aventure grand public »[4] en produisant une « imitation des classiques de l'heroic fantasy américaine »[5]. Ce type de discours rejoint certaines stratégies de défense utilisées par les fanzines, comme a pu le mentionner précédemment en se penchant sur les articles de *Weird* (voir II.2.c.).

Nathalie Henneberg (1910-1977), citée également par Baronian aux côtés de Julia Verlanger et de Marianne Andrau, fait partie de ces autrices dont les écrits tendent vers le merveilleux. Autrice française d'origine géorgienne, elle se fait tout d'abord connaître sous le nom de mari, Charles, en publiant plusieurs romans de science-fiction dès la fin des années 1950, qui paraissent au « Rayon fantastique » (collection née d'une collaboration entre Hachette et Gallimard en 1951). Dès les années 1960, ses romans s'infléchissent vers la fantasy : *Les Dieux verts* (1961)[6] et *Le Sang des astres* (1963)[7] peuvent en effet s'inscrire dans le courant hybride de la science-fantasy, qui mêle des éléments des deux genres. En effet, si *Les Dieux verts* se déroule dans un futur post-apocalyptique, l'intrigue décrit une humanité mourante, menacée par une espèce de plantes conscientes, et mêle ainsi éléments merveilleux, quête héroïque et esthétique évoquant les romans atlantidiens dans les décors d'un Mexique réinventé – les éléments scientifiques n'y sont que très secondaires. *Le Sang des astres* met en scène, quant à lui, des astronautes arrivant sur une planète sans technologie et revivant la période des Croisades – le texte mêle science-fiction et roman d'aventure médiévalisant, avec rois et chevaliers. Si ces textes penchent d'emblée vers la fantasy (ou du moins la science-fantasy), le terme n'est cependant employé qu'assez tardivement : la critique repère rapidement que les éléments scientifiques y sont finalement sans réelle importance, l'appellation « fantasy » n'est utilisée pour les désigner qu'à partir de 1975 dans une réédition de Pierre Versins, avant une plus vaste entreprise de réhabilitation de l'autrice dans les années 2010 (cf. III.2.a.). George W.

---

[1] *Ibid.*, p. 50.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] BARLOW George W., « La Chaîne de feu, de Kurt Steiner », *op. cit.*, p. 176.
[5] *Ibid.*
[6] HENNEBERG Nathalie, *Les Dieux verts*, Paris, Hachette / Gallimard, coll. « Le Rayon fantastique », 1961 (roman publié sous le nom de Charles Henneberg, nous modifions ici la référence).
[7] HENNEBERG Nathalie, *Le Sang des astres*, Paris, Hachette / Gallimard, coll. « Le Rayon fantastique », 1963 (roman publié cette fois-ci comme une collaboration, sous les initiales N. CH.).

Barlow écrit en 1976 dans *Fiction,* à propos des *Dieux verts* et du *Chant des astronautes*[1] qu'il s'agit d'« une science-fiction pas du tout scientifique, et très romantique »[2] , une formulation intuitive que l'on peut rapprocher de la préface de *Célubée* par Fumaroli. Nathalie Henneberg publie également un recueil de nouvelles fantastiques, jouant parfois avec le merveilleux, *L'Opale entydre*, qui paraît en 1971 chez Christian Bourgois avec une préface de Jacques Bergier, lequel relève également la difficulté à classer l'œuvre de l'autrice. Comparant Nathalie Henneberg à Tolkien dans la catégorie des « écrivains magiques »[3] capables de créer des mondes à part entière, celui-ci poursuit en commentant l'inutilité des étiquetages :

> Je ne recommencerai pas ici l'inutile querelle du fantastique et de la science-fiction.
>
> Pour moi, il n'y a aucune espèce de différence.
>
> Pour séparer le fantastique de la science-fiction, il faudra avoir été présent lorsque Dieu sépara la lumière des ténèbres et avoir reçu ses confidences. Je ne suis pas de ces privilégiés.
>
> Disons que les termes scientifiques apparaissent fréquemment dans l'œuvre de Nathalie Henneberg, mais que certains de ses récits ne sont pas susceptibles d'explication scientifique. Cela n'a pas d'importance.
>
> Ce qui est merveilleux, c'est le style, l'atmosphère, la présence solide des mondes ainsi créés.[4]

Si contrairement à Julia Verlanger, dont elle était d'ailleurs l'amie, Nathalie Henneberg n'a pas défendu ouvertement la fantasy, son œuvre a néanmoins suscité des commentaires critiques pointant la difficulté de différencier les deux genres. Cette forte présence d'autrices dans le domaine de la fantasy, ou des œuvres limitrophes qui jouent avec les codes du fantastique et du merveilleux, nous conduit à envisager une hypothèse qui pourrait contribuer à expliquer, bien que partiellement, la difficulté de la fantasy à s'unifier à s'affirmer comme genre dans l'espace français : celle que la fantasy ait été perçue comme une production « féminine », avec tous les stéréotypes dépréciatifs pouvant être associés à cette catégorie (manque de sérieux, superficialité, irrationnalité). Marianne Leconte, dans la postface de son anthologie *Femmes au futur* consacrée aux autrices de science-fiction, l'explique en ces termes :

---

[1] HENNEBERG Nathalie, *Le Chant des astronautes,* Le Masque., Paris, 1975, coll. « Le Masque Science-Fiction » (roman réédité sous les initiales CH. Henneberg, et paru à l'origine en 1958 dans les numéros 10 et 11 de la revue Satellite).
[2] BARLOW George W., « Le Chant des astronautes et Les Dieux verts, de Charles et Nathalie Henneberg », *Fiction*, nº 266, février 1976, p. 158.
[3] BERGIER Jacques, « Le Monde de Nathalie Henneberg », *L'Opale entydre*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Dans l'épouvante », 1971, p. 7.
[4] *Ibid.*, p. 8.

> Lorsque l'on traite un œuvre de « féminine », ce n'est jamais un compliment, ou rarement, car dans la vie comme dans la littérature, les vertus féminines sont souvent, hélas, négatives. Les premiers mots qui viennent à l'esprit comme attributs accolés à des nouvelles féminines (et je l'ai vérifié autour de moi, en posant des questions) sont :
>
> mièvrerie ;
> romanesque ;
> sentimentalisme ;
> tendresse ;
> lyrisme.[1]

Il semblerait en effet que le milieu de la science-fiction des années 1970 et 1980 soit marqué par une certaine misogynie. Si ce climat n'est sans doute pas spécifique à la science-fiction et semble avant tout procéder d'une réaction défensive globale de la société française face au féminisme de la deuxième vague porté par le Mouvement de Libération des Femmes, il est toutefois à noter que les genres littéraires ayant trait à l'aventure, au monde extérieur (par opposition à la sphère domestique et aux thématiques sentimentales) sont des catégories principalement adressées au (jeune) public masculin[2]. Il n'est ainsi pas particulièrement étonnant que la science-fiction soit un genre investi en priorité par des lecteurs, auteurs et critiques masculins – comme le montrent les différentes enquêtes d'Anita Torres[3] et de Sandra Rocquet[4]. Marianne Leconte assimile également la science-fiction à une littérature longtemps « réservée aux hommes […] qui l'écrivaient pour d'autres hommes »[5], la science et le savoir étant l'apanage des sphères masculines, et la sous-catégorie du *space opera* comme un genre « glorifiant les vertus et les qualités masculines, développant outrancièrement le mythe du héros, exaltant sans pudeur, à travers ses multitudes de mâles courageux et invincibles, la supériorité d'un sexe »[6]. Les pages de *Fiction* sont ambiguës à cet égard : si certains critiques, comme Stéphanie Nicot, s'insurgent contre le sexisme de certaines œuvres (et notamment de l'heroic fantasy howardienne), d'autres contributeurs de la revue parsèment leurs articles de remarques misogynes et de moqueries adressées aux luttes féministes – notamment Richard D. Nolane, se moquant de la « volaille hystérique du MLF »[7] au détour d'une critique de *Gor*.

---

[1] LECONTE Marianne, « Une Autre, Femme », in Marianne LECONTE (dir.), *Femmes au futur*, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout Science-fiction », 1976, p. 266.
[2] THIESSE Anne-Marie, « Le Roman populaire d'aventures : une affaire d'hommes », in Roger BELLET (dir.), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature & idéologies », 2019, p. 199-206.
[3] TORRES Anita, *La Science-fiction française : auteurs et amateurs d'un genre littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1997.
[4] ROCQUET Sandra, *Entre phénomène littéraire et culture singulière : typologie du lectorat de science-fiction*, thesis, Paris 4, 1999.
[5] LECONTE Marianne, « Une Autre, Femme », *op. cit.*, p. 259.
[6] *Ibid.*, p. 260.
[7] NOLANE Richard D., « Un brin de fantasy », *Fiction*, nº 339, avril 1983, p. 167.

Pour Marianne Leconte comme pour Joëlle Wintrebert, qui commente ce phénomène lors d'une conférence dédiée au sexisme dans la science-fiction (donnée aux Utopiales en octobre 2000)[1], les années 1960 et 1970, marquées par les luttes féministes, les mouvements contre-culturels et les événements de mai 1968 en France, ont en effet suscité un tournant dans l'histoire de la science-fiction. Les autrices, plus nombreuses, écrivent sur des sociétés matriarcales et des possibles futurs sans hommes, mais les auteurs ripostent par des textes rivalisant de sexisme (voir notamment l'anthologie de science-fiction érotique *Les Lolos de Vénus*[2]). Si Marianne Leconte et Joëlle Wintrebert se concentrent exclusivement sur la science-fiction dans leurs postfaces et conférences respectives, nous pouvons noter toutefois que certains des premiers textes de fantasy d'expression française ont également développé ce type de mondes possibles – les cycles de Christia Sylf et de Jean Tur ont en effet eux aussi mis en scène des matriarcats imaginaires, contribuant à cette « vaste tentative de réflexion […] sur la place de la femme dans la société, sur son éducation, son conditionnement, son évolution et les nouveaux rapports entre les hommes et les femmes »[3]. Il est donc possible de supposer que ces œuvres ont suscité la même suspicion de la part d'un milieu fortement masculinisé.

Les trajectoires des autrices que nous avons mentionnées ici se font l'écho de ce climat : Nathalie Henneberg publie en effet pendant de longues années sous le nom de son époux avant de révéler progressivement la supercherie à la mort de ce dernier – elle mentionnera d'abord une collaboration, avant d'avouer qu'elle est l'unique autrice des romans. Dans un entretien donné en 1973 à Didier Reboussin, elle explique avoir eu recours à ce stratagème pour être mieux prise au sérieux par ses éditeurs, souvent persuadés qu'elle n'était qu'une secrétaire[4]. Julia Verlanger elle-même publie une partie de ses romans de science-fiction chez Fleuve Noir sous le pseudonyme de Gilles Thomas, se pliant à l'une des conditions exigées par cette maison d'édition. Le nom de Michel Grimaud, sous lequel sont publiés une quinzaine de titres de science-fiction mais aussi un roman limitrophe de la fantasy, *Malakansâr*[5], recouvre un duo formé par Marcelle Perriod et Jean-Louis Fraysse. Plusieurs œuvres précoces de fantasy française sont d'ailleurs écrites par des couples d'auteurs et d'autrices : Yves et Ada Rémy, Dominique Roche et Charles Nightingale, Sylviane Corgiat et Bruno Lecigne. Ces derniers refusent d'ailleurs de publier chez Fleuve Noir uniquement sous un nom masculin, comme

[1] WINTREBERT Joëlle, *SF et sexisme*, [https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=248], consulté le 4 avril 2022.
[2] BATTESTINI M. et BLANC B. (dir.), *Les Lolos de Vénus*, Paris, Kesselring, coll. « Ici et maintenant », 1978.
[3] LECONTE Marianne, « Une Autre, Femme », *op. cit.*, p. 278-279.
[4] REBOUSSIN Didier, « Interview de Nathalie Henneberg », *Axolotl*, nº 1, décembre 1974, p. 3-10.
[5] GRIMAUD Michel, *Malakansâr*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1980.

l'explique Bruno Lecigne dans sa préface sous forme de lettre à Sylviane Corgiat pour la réédition du *Jeu de la trame* :

> L'autre caractéristique du Fleuve Noir *Anticipation* a aussi été longtemps de demander aux auteurs féminins de signer d'un nom masculin, tel Gilles Thomas pour Julia Verlanger. Ce que tu as bien sûr refusé, cumulant ainsi la double grande première de signer de ton nom, fût-il féminin, et de ne pas être inféodé à la collection. Les temps changeaient, nous n'avons fait que donner un coup de pouce. Mais quand même…[1]

Joëlle Wintrebert corrobore ces propos :

> Cela m'est aussi arrivé avec les éditions Fleuve Noir. Il est vrai que je devais être la première femme à y publier sans cacher mon sexe. J'avais été précédée par Julia Verlanger, mais elle publiait, elle, sous le pseudonyme de Gilles Thomas. Sylviane Corgiat a publié aussi au Fleuve, mais elle écrivait en tandem avec Bruno Lecigne. Quand elle envoyait aux éditeurs un roman signé de leurs deux noms (ordre alphabétique respecté), les réponses des éditeurs s'adressaient exclusivement à Lecigne...[2]

Le duo formé par Sylviane Corgiat et Bruno Lecigne est d'ailleurs à l'origine de plusieurs romans de fantasy française parus dès les années 1980. Bruno Lecigne dirige en effet brièvement, entre 1983 et 1985, une collection de fantasy aux éditions Plasma (qui font faillite en 1985). Cette collection comprend pour seule publication les six titres d'un cycle de fantasy collaboratif, *Les Chimères*, selon la pratique de l'univers partagé développé au même moment aux États-Unis[3]. Les tomes sont écrits à tour de rôle par le duo Corgiat-Lecigne, mais aussi par Jean-Marc Ligny, Jean-Pierre Hubert, Alain Paris et Jean-Pierre Vernay. Bruno Lecigne explique avoir conçu une trame générale du cycle et formalisé certains éléments de l'univers, à l'instar d'un maître du jeu dans la pratique rôliste, afin de permettre à chaque auteur de contribuer à la saga en formant une « mosaïque »[4]. *Le Titan de Galova*, premier volume du cycle co-écrit par Corgiat et Lecigne, fait partie des premiers romans de fantasy française publiés explicitement sous cet étiquetage. Il s'agit d'un texte hybridant science-fiction et fantasy : si l'intrigue se déroule sur une autre planète, les personnages principaux entreprennent une expédition qui les mène « aux portes de l'univers chimère, univers parallèle peuplé de créatures mystérieuses, dangereuses et néfastes, dotées de pouvoirs surnaturels et qui cherchent sans cesse à envahir la planète Galova »[5]. Sa suite, *Océane*, mêle également cadre science-

---

[1] LECIGNE Bruno, « Préface », *Le Jeu de la trame. Intégrale*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Hélios », 2017, p. 16.
[2] WINTREBERT Joëlle, « SF et sexisme », *op. cit.*
[3] L'univers de *Thieves'World*, créé par Robert Lynn Asprin en 1978, en est un exemple représentatif.
[4] COMBALLOT Richard, « Entretien avec Sylviane Corgiat et Bruno Lecigne », *Fiction*, nº 355, octobre 1984, p. 147.
[5] *Ibid.*, p. 143.

fictionnel et éléments fabuleux (un dragon et une malédiction). Richard Comballot, qui dédie un article au duo dans *Fiction*, présente le cycle avec un enthousiasme mitigé, mettant l'accent sur la dimension divertissante et le plaisir de lecture – des thèmes qui, comme nous l'avons déjà observé, reviennent régulièrement quand les critiques se penchent sur la fantasy.

> Ces deux romans sont de bonne qualité, sont bien écrits, mais leur traitement laisse un peu à désirer en ce sens que l'on ne ressent pas le souffle épique, le climat fantastique et merveilleux des ouvrages traditionnels d'Héroïc-fantasy conçus par des auteurs tels qu'Howard et Moorcock par exemple. Ceci est dommage, dans la mesure où leurs idées sont au départ vraiment excellentes. Ils se lisent toutefois assez vite et permettent de passer, eux aussi, un bon moment.
>
> Quatre autres romans ont été publiés dans cette collection, dirigée d'ailleurs par Bruno : **Succubes** de Jean-Marc Ligny et **Chasseur d'ombres** d'Alain Paris sont deux bons romans d'aventure. Il y a aussi beaucoup d'action, ça bouge beaucoup. On y retrouve tous les artifices de ce style de romans, mais c'est bien agréable. Il y a également **Seméla** de Jean-Pierre Hubert, qui met en scène une poésie que l'on ne retrouve pas dans les autres romans du cycle, ainsi que « beaucoup d'élégance et de raffinement qui subliment un petit peu le côté roman d'aventure ». Quant à **Le sang des mondes** de Jean-Pierre Vernay, c'est bien celui des six qui présente le plus de données science-fictionnelles. Il est donc dommage que la série se soit arrêtée car l'impression d'ensemble était plutôt positive et des auteurs aussi intéressants que Michel Jeury, Daniel Walther, Jean-Pierre Fontana ou Daniel Martinange avaient eu (paraît-il) l'intention d'écrire des romans pour la collection…[1]

Dans l'entretien qui suit cette présentation de leur œuvre, Corgiat et Lecigne défendent d'ailleurs leur choix d'écrire et de publier de la fantasy, en dépit de sa mauvaise réputation. Sylviane Corgiat affirme qu'elle se situe « en marge des genres »[2], n'appréciant pas « la SF pour la SF »[3] et privilégiant une vision plus souple des étiquetages, les « systèmes fuyants »[4]. Bruno Lecigne critique vertement l'intolérance du milieu de la science-fiction vis-à-vis de la fantasy :

> R.C. : L'Heroic-Fantasy n'avait pas pourtant l'air d'être un genre susceptible de t'intéresser ?
>
> B.L. : Pourquoi ? Il met au contraire en scène des univers non-technologiques. C'est un décor qui m'attire beaucoup. Je sais qu'à propos de l'HF, il y a un effet de doctrine dans ce petit milieu. On reproduit à l'égard de ce genre l'attitude méprisante à laquelle la SF a droit vue depuis la culture officielle. En France, il y a manifestement une micro-culture officielle au sein de la SF qui entraîne un effet de conservatisme. On va dénigrer l'HF par principe, dans sa nature de genre, avec les mêmes arguments qui servaient jadis à dénigrer la SF : idéologiquement c'est réactionnaire ; formellement c'est mal écrit, etc. Je n'ai pour ma part que mépris pour cette attitude et préjugé et de ligue morale

[1] *Ibid.*, p. 143-144.
[2] *Ibid.*, p. 145.
[3] *Ibid.*, p. 146.
[4] *Ibid.*

> bien pensante. D'ailleurs, les auteurs français ne s'y sont pas trompés : la plupart ont été emballés par mon projet d'HF, d'autant qu'il faut toujours avoir une conscience à la fois souple et opportune des étiquettes ! Ce qui m'intéresse dans l'HF, c'est l'accès à un réservoir mythologique, épique et fantastique.[1]

La saga suivante née de la collaboration entre Corgiat et Lecigne, *Le Jeu de la trame*[2], paraît en cinq volumes chez Fleuve Noir entre 1986 et 1988. Ce cycle de fantasy d'inspiration japonaise s'inscrit dans un contexte de publication particulier : comme l'explique Bruno Lecigne dans la préface de la réédition en intégrale, la collection « Anticipation » des éditions Fleuve Noir propose un fonctionnement très proche de celui des *pulps*, publiant des romans à une cadence rapide, qui doivent être conçus pour une lecture rapide.

> Les livres étaient diffusés principalement dans le circuit de la presse et chassés chaque mois par les nouveautés du mois suivants, comme les magazines mensuels des kiosques. On retrouvait nombre de ces livres d'occasion chez les libraires spécialisés, les bouquinistes, dans les lots de livres populaires vendus ou échangés sur les marchés. Le Fleuve Noir, au fond, c'était surtout un réseau de vente pas si loin de l'esprit des *pulps*. La forte demande de l'éditeur pour être en mesure d'assurer des publications mensuelles a permis à de nombreux auteurs français d'éclore et de travailler […]. Quant à nous, nous écrivions à un rythme certes rapide, mais en toute liberté, tout en ayant conscience qu'il fallait faire des concessions à la lisibilité (concessions plus que volontairement consenties) et s'inscrire dans les genres et formats de la collection. Nous avons donc travaillé dans ce sens, mais toujours avec cette envie qui nous tenaillait d'innover, de proposer des mondes nouveaux, de faire entrer dans les codes de la science-fiction (ou en l'occurrence de la *fantasy*) des univers venus d'ailleurs.[3]

Les contraintes du format modélisent en effet l'intrigue du roman : le héros du récit, Keido, doit rassembler toutes les cartes (magiques) du jeu de la trame afin de sauver sa sœur, et chaque volume présente ainsi une aventure du personnage afin de compléter sa collection. Sans avoir pratiqué le jeu de rôle, les auteurs admettent s'être inspirés de leur construction afin de concevoir le récit. Cette structure, intermédiaire entre cycle et série, n'exclut cependant pas la recherche d'une expression originale, et le duo d'écrivains cherche justement à renouveler les codes (pourtant récents) de la fantasy et à proposer un univers unique, qui s'éloigne du cadre plus galvaudé du Moyen Âge occidental :

> Nous nous sommes lancés sans filet, sans savoir jusqu'où nous irions, combien de volumes, quels développements à cette saga magique dans laquelle nous cherchions à infuser un exotisme intense, fruit de nos lectures, une ambiance raffinée nous nous étions imprégnés chez Junichirô Tanizaki, Yasunari Kawabata, Yukio Mishima ou Yasuchi Inoué – des références sans doute peu fréquentes dans le milieu de la science-fiction. Le tome deux, *L'Araignée*, est

[1] *Ibid.*, p. 147-148.
[2] CORGIAT Sylviane et LECIGNE Bruno, *Le Jeu de la trame*, 5 volumes, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1986-1988.
[3] LECIGNE Bruno, « Préface », *op. cit.*, p. 16-17.

> évidemment un clin d'œil au film *Le Château de l'Araignée* d'Akira Kurosawa. […]
>
> A l'époque où nous écrivons cette saga, la mode de l'*heroic fantasy* se profile en France ; en revanche la mode du Japon et des mangas est encore bien loin (mais nous nous délections de *L'Empire des signes* de Roland Barthes et d'*Eloge de l'Ombre* de Junichirô Tanizaki).[1]

Bien que Bruno Lecigne revienne ici *a posteriori* sur l'écriture du *Jeu de la trame*, ce témoignage permet déjà de mettre en lumière une certaine tendance de la fantasy française à tenter de se singulariser de ses prédécesseurs anglophones, qui ne sont ici même pas cités par les auteurs, au profit de références moins attendues – en l'occurrence, la littérature japonaise. L'inspiration issue du jeu de rôle est également un élément essentiel de cette première fantasy en langue française (nous y reviendrons).

Alors que Corgiat et Lecigne publient le premier tome de leur cycle des *Chimères* chez Plasma en 1983, Francis Berthelot écrit pour l'éphémère collection « Heroic-fantasy » dirigée par Barets chez Temps futurs, l'autre première saga de fantasy en langue française étiquetée comme telle, la duologie *Khanaor*. Auteur de science-fiction et de fantastique, Berthelot est d'ailleurs l'un des précurseurs d'une défense érudite des littératures de genre (cf. IV.2.b.). Chercheur en biologie moléculaire jusqu'en 1989, il dédie ensuite ses travaux universitaires à la théorie littéraire et rejoint le CRAL (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage), d'une manière qui emblématise la transition de la science-fiction vers la fantasy. Son diptyque *Khanaor* paraît avec une préface, déjà citée ici, qui constitue un véritable plaidoyer en faveur du genre, et une critique de l'intolérance du milieu de la science-fiction. Francis Berthelot, auteur de science-fiction et de fantastique, a en effet connu quelques difficultés pour faire publier ce cycle, comme l'explique André-François Ruaud dans un article de *Weird :*

> Il faut bien dire que, jusqu'à une date récente, bien fou était l'auteur voulant écrire de l'HF : il était à peu près sûr de voir son œuvre refusée par l'ensemble des collections de SF. La qualité de son œuvre n'était même pas prise en compte, mais tout simplement l'appartenance à un genre systématiquement rejeté. C'est ainsi que le dyptique [sic] de Francis Berthelot, **Khanaor**, a été refusé par Elizabeth Gille (pour Présence du Futur) : Madame Gille reconnaissait la qualité de ces romans mais par principe refusait de publier de la Fantasy…[2]

Si la décision d'Elizabeth Gille est probablement imputable à la cohérence d'ensemble au sein de la collection, il est néanmoins possible que cette péripétie éditoriale ait conduit Francis Berthelot à dédier plusieurs pages à la défense de la fantasy, dans lesquelles il déroule

[1] *Ibid.*, p. 15.
[2] RUAUD André-François, « Quatre romans français de fantasy », *Weird*, n° 8, décembre 1986, p. 27.

des arguments assez similaires à ceux de Bruno Lecigne, mais poussant le propos vers la caricature :

> Inutile de se leurrer, l'heroïc fantasy est aussi méprisée par la S.F. que celle-ci par la littérature générale. Ce qui en fait un sous-sous-genre, un parent doublement pauvre des Lettres avec majuscule, le lumpen prolétariat du roman bien considéré. Ceux qui en lisent doivent avoir un Q.I. de 0,5 au maximum. Et ceux qui en écrivent, guère plus de trois neurones et demi dans le cerveau.
>
> La culture universelle, d'ailleurs, regorge de ces genres mineurs, qui déshonorent tant ceux qui les alimentent que ceux qui s'en nourrissent. […]
>
> Les temps changent, d'ailleurs. La S.F. est en train d'entrer dans les mœurs. La B.D. en passe d'être sanctifiée. Il faut trouver une nouvelle cible à nos mépris. Dieu soit loué, elle est là, apportée par les superproductions internationales sur un plateau d'argent. C'est l'heroïc fantasy. Vous savez, ces histoires ineptes avec des héros pleins de muscles, des épées, des dragons et des sorcières. Que chacun lui jette la pierre, elle a le cœur large, c'est la poubelle du moment, dépêchez-vous d'en profiter : d'ici peu, on va lui découvrir du génie, et tout sera à refaire. Enfin, ne vous affolez pas quand même. Le jour où elle aura acquis ses lettres de noblesse, on trouvera bien un sous-sous-sous-genre pour la remplacer.[1]

A l'instar de Lecigne dans l'entretien mené par Comballot, Berthelot pointe ici une certaine hypocrise dans le positionnement de la critique de science-fiction, prompte à oublier le dédain dont elle a elle-même été victime. Le constat ironique dressé par l'auteur place la fantasy dans une continuité des « genres mineurs », d'abord dénoncés puis intégrés progressivement au champ culturel. Berthelot utilise également cette préface pour présenter son propre cycle de fantasy située à l'époque mérovingienne, un « âge barbare »[2] qui permet d'explorer « le conflit entre idéal et pulsions criminelles »[3], la « démesure des passions et des superstitions »[4]. La présence de magie permet également, d'après Berthelot, une exploration des fantasmes et de l'inconscient humain, faisant le pendant de la dimension spéculative de la science-fiction :

> Autrement dit, là où la SF explore des futurs potentiels, au moyen de spéculations rationnelles pouvant déboucher sur le fantastique, l'heroïc-fantasy, elle, remonte aux sources, à l'élémentaire, au ça, de la société comme de l'individu. L'une regarde où nous allons, l'autre d'où nous venons. Et les outils dont cette dernière dispose sont la magie et le symbole, c'est-à-dire ceux que forge justement l'inconscient.[5]

---

[1] BERTHELOT Francis, *Solstice de fer*, *op. cit.*, p. 7-8.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

Francis Berthelot défend ainsi une dimension plus introspective du genre, qui permettrait de confronter le lectorat à ses démons intérieurs :

> Alors, l'heroïc fantasy, un genre débile… ? Plutôt un genre qui n'a pas encore dit tout ce qu'il pense, ni exploré l'étendue de ses possibilités. La matière humaine brute qu'il décrit est plus proche de nous qu'on ne le voudrait. Qui pourrait soutenir que la barbarie a disparu de terre quand les pays du tiers monde y baignent ouvertement, et que les autres ne la camouflent que sous un mince vernis, qui craque à chaque instant ? Au fond, qu'est-ce qui dérange dans l'heroïc fantasy ? Son manichéisme ? Sa psychologie élémentaire ? Son recours au merveilleux ? Ou simplement le fait qu'elle pourrait bien, un de ces quatre matins, mettre au grand jour, de la manière la plus flagrante, les monstres que chacun de nous porte en lui en évitant soigneusement de les regarder ?[1]

Le diptyque de Berthelot reflète d'ailleurs bien cette compréhension des possibilités du genre : si le cadre médiévalisant de *Khanaor*, la localisation de l'intrigue sur une île évoquant l'Atlantide, et le système magique fondé sur les quatre éléments restent très classiques, la construction de personnages en rupture avec l'hétéronormativité forme une des plus grandes originalités du récit, comme le remarque récemment Marc Ang-Cho :

> Francis Berthelot appelle également à la tolérance sur les questions LGBT, puisque Khanaor présente un personnage homosexuel, Kurt, un personnage bisexuel (Railegh) et des personnages assez ambigus en termes d'attirances et de sexualités (l'Anserf, Sigrid, Orchale) sans que ce soit leur seule caractéristique en tant que personnage. Cette caractéristique contribue d'ailleurs à leur complexité, et dans le contexte de la France de 1983, où l'homosexualité était encore assez mal considérée (et n'était plus une « maladie mentale » depuis… 1981).[2]

Le chroniqueur note également le militantisme écologiste de la saga, qui fait de *Khanaor* un cycle précurseur à plusieurs égards. Si Francis Berthelot ne peut se rattacher au corpus des autrices ou des duos que nous avons rassemblé ici, son œuvre romanesque présente ainsi toutefois des personnages ou des structures sociales qui s'éloignent d'une norme patriarcale, de la part d'un auteur qui n'a jamais caché son homosexualité. Nous remarquons également que les arguments qu'il emploie pour défendre le genre diffèrent sensiblement de ceux employés par Julia Verlanger : si cette dernière met en valeur l'évasion, le divertissement et le rêve, à l'instar de Stan Barets présentant sa collection dans *Orbites*, Berthelot choisit ici, au contraire, d'affirmer que la fantasy peut elle aussi, comme la science-fiction, proposer des sujets « sérieux » ou politiques – des défenses qui sont au reste très marquées par les stéréotypes de

---

[1] *Ibid.*, p. 9-10.
[2] ANG-CHO Marc, *Khanaor, de Francis Berthelot*, [https://leschroniquesduchroniqueur.wordpress.com/2018/09/07/khanaor-de-francis-berthelot/], consulté le 7 avril 2022.

genre. L'argument du plaisir de lecture, dont on a vu qu'il pouvait être utilisé pour défendre le genre comme pour le dénoncer, est ici délaissé au profit de la revendication de la fantasy comme espace à conquérir pour y développer des thématiques essentielles.

Les premiers auteurs et autrices de fantasy française, et notamment ceux dont une partie de la carrière s'était faite dans le champ de la science-fiction, ont ainsi pris la défense du genre en produisant des textes critiques ou en formulant des plaidoyers en sa faveur lors de leurs interviews. Cette première observation des débuts du genre nous permet déjà de dégager une tendance forte de la fantasy française, prompte à produire des commentaires critiques, préfaces et postfaces, afin de justifier de son propre intérêt ou même de son existence – une tendance qui se confirme dans les décennies suivantes, au cours desquelles les publications des éditeurs indépendants s'accompagnent régulièrement d'annexes. Cette production de textes critiques ne met cependant pas un terme aux dénonciations régulières du genre formulées dans le milieu de la science-fiction – les années 1990 prolongent d'ailleurs la querelle entre les genres via les courriers des lecteurs et des suites d'articles interposés.

Le débat le plus emblématique de la décennie, qui fait écho à celui de *Fiction* dans les années 1980 (II.2.b. et II.2.c.) est celui qui oppose Elisabeth Vonarburg (autrice de science-fiction française émigrée au Québec et, à l'époque, future autrice de fantasy) à Gérard Klein dans les pages de *Nous les Martiens*, qui est le fanzine de l'association « 1984 ». Cette querelle, qui a lieu en 1992, soit dix ans après celle de *Fiction*, réitère, du côté des détracteurs du genre, les mêmes arguments qu'au moment de l'opposition entre André-François Ruaud et Stéphanie Nicot. Gérard Klein, dans la dixième itération de sa rubrique « A l'auteur inconnu »[1], accuse « l'*Heroic Fantasy*, la *Sword and Sorcery* et autres pestilences »[2] d'être des genres régressifs et commerciaux, sans aucune profondeur. Si, pour Gérard Klein, la science-fiction « nécessite un minimum de culture ou de curiosité scientifique, philosophique ou parfois historique »[3], la fantasy, au contraire, ne nécessite ni ne dispense aucun savoir :

> Au lieu de quoi, la Fantasy continue de véhiculer aujourd'hui des inepties pas même poétiques sur la Terre plate ou creuse, les continents engloutis de Mu et de l'Atlantique, les fées, les gnomes, les sorciers, les dragons. C'est même là sa première propriété, d'être écrite puis lue par des gens qui n'ont pas eu le besoin, voire peut-être hélas l'occasion, d'acquérir la moindre bribe de savoir : une littérature faite par des ignorants pour des ignorants et dont le niveau

[1] KLEIN Gérard, « A l'auteur inconnu X », *op. cit.*
[2] KLEIN Gérard, *À l'auteur inconnu X*, [https://www.quarante-deux.org/archives/klein/inconnu/10.html], consulté le 30 septembre 2022 Nous nous référons à la version numérisée de l'article sur le site de l'association Quarante-Deux, le numéro original de la revue n'étant pas disponible en bibliothèque.
[3] *Ibid.*

> problématique est nul. La lecture de cent œuvres de Fantasy n'apportera aucune forme de culture, même littérairement ultra-spécialisée, parce qu'elles font à peu près toutes dans la répétition.[1]

Le genre est également taxé d'employer *ad nauseam* les mêmes « recettes éculées », répétant sans cesse, en la dégradant, l'œuvre tolkienienne qui font figure d'exception : « [p]ersonne, dans ce domaine, ne prétend faire mieux que J.R.R. Tolkien. L'idée même que ce soit concevable est sacrilège »[2]. Reprenant les arguments avancés par Nicot et Giuliani dix ans plus tôt, Gérard Klein désigne également la fantasy comme un genre régressif, piégé dans un passé fantasmé qui ne permet aucune évolution :

> C'est tout bonnement la *régression*. C'est précisément ce point où il n'y a même plus chez le sujet politique qui rejette son présent et son environnement, de possibilité à vouloir retourner en arrière, à s'affirmer réactionnaire, parce qu'il n'a plus aucun point de repère ni avant, ni après. L'HF est symptôme de l'absence du sujet sachant.[3]

Le critique prend également soin d'éloigner la fantasy du conte de fées et des textes mythologiques, auxquels il reconnaît des qualités, en particulier pour le jeune public : ceux-ci permettent de « structurer par l'exemple l'identité des enfants et leur faire ressentir la nécessité d'un certain nombre de valeurs » et de « constituer des identités collectives »[4]. Mais la fantasy serait au contraire « à des adolescents ou à des jeunes adultes qu'on pourrait espérer sevrés depuis longtemps » et s'adresserait à « un public jeune ou demeuré, insuffisamment acculturé et ressentant comme inquiétante la déréliction sociale croissante au point de rechercher l'évasion dans des pseudo-passés de pacotille »[5]. La violence du propos permet de prendre conscience de la normalisation progressive de ce discours critique au fil de la décennie. Un an auparavant, André-François Ruaud et Patrick Marcel font état avec une certaine résignation de cette impasse critique dans l'éditorial du numéro 86 du fanzine *Yellow Submarine*, dédié à la fantasy : ils reviennent ainsi sur la question de « l'esprit français » qui serait « cartésien »[6], les reproches constants adressés au genre (« scénarios répétitifs, séries interminables, écriture médiocre »[7]) et l'hypocrisie de la science-fiction qui « a acquis une certaine respectabilité (à

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] RUAUD André-François et MARCEL Patrick, « Editorial à quatre mains... », *Yellow Submarine*, nº 86, novembre 1991, p. 3.
[7] *Ibid.*, p. 4.

défaut d'une respectabilité certaine), sous le fallacieux prétexte qu'elle a une base 'rationnelle' »[1].

Si les métadiscours semblent ainsi figés dans une impasse, la réponse d'Elisabeth Vonarburg, à Gérard Klein dans le numéro 22 de *Nous les Martiens*, apporte cependant une dimension nouvelle au débat. Elisabeth Vonarburg commence, reprenant dans un premier temps l'argumentaire de Ruaud dans *Fiction*, par reprocher à Gérard Klein sa perception biaisée : celui-ci ne s'appuierait que sur les (souvent mauvaises) traductions françaises et ne serait pas au fait de la production anglophone la plus récente. Il réduirait ainsi l'ensemble du genre aux traductions françaises d'heroic fantasy les plus faciles à commercialiser, les séries à succès comme *Conan* ou *Gor*.

> L'article de GK n'aurait sans doute pas été aussi urticant pour moi […] si je n'y retrouvais ce mépris total de qui ne partage pas les opinions de l'homme-qui-sait – lequel est heureusement là pour éclairer le misérable troupeau des imbéciles […]. C'est d'autant moins tolérable que d'une part GK se sert d'un corpus mutilé, donc, et d'autre part (comme bien d'autres avant lui, au demeurant) d'une étiquette abusivement généralisée : (toute) la Fantasy est « l'héroïque fantaisie » (p.43). Et d'attaquer ensuite les « fantasmes de la toute-puissante tyrannique », inversions de « l'impuissance (sociale) » (p. 45). Je ne nie pas la justesse de cette analyse en ce point précis, attention, mais son réductionnisme sous-jacent – et j'ajouterai du même souffle que la même description vaut de toute évidence pour une quantité considérable d'œuvres de SF ![2]

L'autrice répond également à Gérard Klein sur la question de la connaissance, lui reprochant de limiter la notion de savoir aux sciences dites « dures », évinçant ainsi les sciences humaines :

> Le savoir n'est pas un, les copains, y en a qui sont un peu plus des « savoirs » que les autres… Le glissement se fait évidemment sur le terme « scientifique », qui pour GK doit renvoyer aux sciences dites « dures »…
>
> Ségrégation fatiguée, et fatigante, qu'on ne pensait plus de mise aujourd'hui, je ne commenterai pas davantage, sinon en soulignant que, tout comme un certain nombre d'auteurs de SF ont des connaissances scientifiques solides, un bon nombre d'auteurs et d'auteures de Fantasy en ont aussi – dans les domaines « moins scientifiques », bien sûr, que sont l'histoire et la linguistique ancienne (Judith Tarr, Delia Sherman), l'archéologie et l'histoire (C.J. Cherryh)… pour ne citer que des auteures.[3]

Le choix d'Elisabeth Vonarburg de ne citer ici que des autrices n'est pas anodin, et rejoint l'assimilation stéréotypique des sciences « dures » au masculin et des sciences humaines au

[1] *Ibid.*, p. 3.
[2] VONARBURG Elisabeth, « Commentaires sur l'article de Gérard Klein », *Nous les Martiens*, n° 22, septembre 1992, p. 36.
[3] *Ibid.*, p. 35.

féminin. Marianne Leconte se faisait déjà l'écho de ce stéréotype dans sa postface de *Femmes au futur*, où elle attribue en effet l'arrivée des autrices dans le champ de la science-fiction aux bouleversements des années 1960 aux États-Unis, qui ont entraîné une remise en cause des « mythes de westerns »[1], et un intérêt accru pour « les conséquences [des] inventions technologiques sur l'évolution des sociétés »[2] : c'est ainsi que « [l]a sociologie, la psychologie, la politique, la philosophie, font leur entrée […] dans la science-fiction »[3], et avec elles, les femmes, plus directement intéressées par ces disciplines. Gérard Klein fait d'ailleurs également le lien entre les mouvements contre-culturels des années 1960 et 1970, la féminisation des campus américains et le goût pour la fantasy – qui serait un genre avant tout apprécié par des jeunes femmes hippies et féministes :

> C'est qu'une sorte de révolution culturelle a eu lieu, qui fleurira brièvement sur les pavés en 1968. La population des campus s'est énormément gonflée en quelques années et beaucoup féminisée, les jeunes femmes américaines ayant enfin massivement accès à l'université. Une partie de cette nouvelle génération, ayant lu par ouï-dire Thoreau et Kerouac, écoutant Dylan, Joan Baez et les Beatles, bénéficiant d'une prospérité et d'un confort jamais atteints mais angoissée par le spectre de la guerre nucléaire et les souvenirs d'une guerre de Corée pas si lointaine, en attendant le Việt Nam, ne voit pas dans la technologie les moyens du rêve américain. Elle se veut pacifiste, écologiste, féministe, œcuméniste, tiers-mondiste et à l'occasion marxiste tendance baba-cool. La génération hippie, guitares sèches, laine vierge et feux de bois, ne se reconnaît pas dans la Science-Fiction, même critique, et se délecte de Tolkien. Avec elle, le *New Age* commence, qui situe l'avenir dans le passé et va faire du fou mystique une industrie.[4]

Sans recourir à de tels stéréotypes, Vonarburg critique justement la perception de la fantasy comme un genre investi exclusivement par les femmes (du moins dans le champ anglophone, qu'elle connaît mieux), tout en valorisant les autrices qui se sont saisis du genre comme d'un espace à conquérir, lieu d'un possible propos politique.

> On a beaucoup parlé de « l'invasion féminine » dans la Fantasy. De la « masse » de femmes publiées depuis vingt ans (encore inférieure au nombre des auteurs), une énorme proportion écrirait de la Fantasy plutôt que de la SF. Un examen des rayons de librairies spécialisées (nord-américaines) indique cependant qu'il n'en est rien : l'examen des *Best SF of the Year* de Dozois et *Best Fantasy of the Year* de Dotlow & Windling conduit à la même conclusion : l'écart n'est pas frappant – et se fait même parfois en faveur des hommes ! Mais peut-être à vrai dire est-ce parce qu'ils sont encore plus nombreux à publier…[5]

---

[1] LECONTE Marianne, « Une Autre, Femme », *op. cit.*, p. 263.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] KLEIN Gérard, « Préface », in Samuel R. DELANY, *L'Intersection Einstein*, Paris, Le Livre de Poche, 1997. EN ligne : [https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lp27193.html], consulté le 3 octobre 2022.
[5] VONARBURG Elisabeth, « Commentaires sur l'article de Gérard Klein », *op. cit.*, p. 39.

Plutôt que d'assimiler le genre à une écriture intrinsèquement féminine, Elisabeth Vonarburg préfère ainsi voir dans la fantasy un espace dans lequel les autrices peuvent se réapproprier les mythes fondateurs patriarcaux, en les réinventant à la lumière de leur prise de conscience féministe :

> En effet elles ont depuis une trentaine d'années effectué une réflexion fort intéressante sur les figures et les structures de la Fantasy – un genre dont le « Maître » récent est Tolkien, un homme, et dont les « maîtres » anciens (les auteurs connus ou inconnus des mythes celtiques, nordiques, saxons et autres) étaient également plutôt des hommes (OK, Homère était peut-être une femme, mais passons). Il y avait là un défi, ou du moins une problématique qui ne pouvait laisser indifférentes les écrivaines en voie de « conscientisation » féministe / féminine. La trajectoire d'auteures comme Tanith Lee, Patricia McKillip, C.J. Cherryh, M.Z. Bradley, Emma Bull, Sheri Tepper, Susan Schwartz, Ursula Le Guin, j'en passe, indique bien qu'elles trouvent dans la Fantasy un medium tout aussi efficace que celui de la SF (dans un registre et avec des outils différents pour mettre en question les a priori de la culture patriarcale dominante, et donner un souffle décidément *nouveau* à des mythes et légendes constituant le « patrimoine culturel de l'humanité » mais où les héroïnes sont plutôt rares.[1]

Si Elisabeth Vonarburg ne se penche pas sur le domaine francophone, l'argumentation qu'elle développe ici permet de formuler une autre hypothèse sur la forte présence d'autrices dans la proto-fantasy d'expression française : celle que les autrices, inquiètes de la prédominance masculine en science-fiction, aient vu dans la fantasy et surtout dans ses genres limitrophes et non étiquetés (romans ésotériques, fantastique paru en littérature générale…), un espace encore à découvrir, une jachère où développer leur expression propre. Il est en tous cas frappant ici que dans la lignée de Francis Berthelot, Elisabeth Vonarburg cherche à démontrer que la fantasy peut constituer elle aussi un genre sérieux, prompt à véhiculer une pensée politique (et, ici, féministe) – le « potentiel toujours 'révolutionnaire' »[2] n'étant pas l'apanage de la science-fiction.

Gérard Klein s'empresse de répondre dans un article véhément, tâchant de prouver à Elisabeth Vonarburg son erreur en énumérant toutes ses qualifications en sciences humaines (et non en sciences « dures »). Il refuse d'envisager que la fantasy puisse s'appuyer sur les textes mythologiques, l'histoire et la linguistique, « contest[ant] […] qu'il y ait une continuité autre qu'artificielle et illusoire entre Homère et Marion Zimmer Bradley, entre les bardes celtiques et Tolkien »[3] et dénonce une forme de facticité :

---

[1] *Ibid.*, p. 38.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] KLEIN Gérard, « Réponse à la femme qui écrit plus vite que son ombre... », *Nous les Martiens*, nº 22, septembre 1992, p. 46.

> La Fantasy de la meilleure eau, à supposer qu'elle soit fondée sur une vraie culture-érudition en histoires, en ethnologie ou en linguistique, ne fait que produire des pseudo-sociétés, des pseudo-histoires et des pseudo-langages. Si j'ai envie de m'intéresser à d'autres sociétés et à d'autres peuples, je préfère lire de bons ouvrages d'histoire ou d'ethnologie.[1]

Bien qu'Elisabeth Vonarburg ne l'ait pas explicitement taxé de faire preuve de misogynie en critiquant la fantasy, c'est également sur ce point qu'il lui répond au fil de ce texte. Il s'appuie notamment sur le sexisme de *Gor* pour disqualifier le propos de Vonarburg sur la fantasy comme espace d'émancipation féminine, se rendant ainsi coupable du biais dont elle l'accuse justement dans sa lettre : celui de ne s'appuyer que sur le prisme déformant de quelques œuvres d'heroic fantasy traduites en français. Plus loin, il se défend de faire preuve d'antiféminisme en citant toutes les autrices qu'il a publiées et défendues au cours de sa carrière d'éditeur, et affirme qu'il refuse de considérer un lien entre sexe biologique et création littéraire :

> Je ne doute pas qu'il y ait une littérature féministe, qui est *politique* au sens strict, mais je réserverai mon jugement quant à une littérature qui serait exclusivement *des femmes* tant il me semble aventuré de fonder des distinctions culturelles sur des différences biologiques. Je suis sans doute incapable de pratiquer la *pensée politiquement correcte* qui paraît désormais de rigueur outre-Atlantique et je me refuse à écrire auteure et écrivaine, considérant que capitaine n'est pas le féminin de capitain.[2]

Tout en cherchant à prouver son absence de misogynie dans ce texte, Gérard Klein s'adresse pourtant à Elisabeth Vonarburg en employant une rhétorique paternaliste : réagissant à la qualification d' « ancien auteur »[3] qu'elle lui a adressée, il rétorque que « de [s]on temps, une gamine bien élevée, même écervelée, n'aurait pas osé dire, en dehors de l'intimité, à un colonel médaillé qu'il était une vieille baderne »[4], se montrant ainsi particulièrement insultant à l'égard de l'autrice, à laquelle il reproche pourtant d'avoir écrit un texte « mal informé, discourtois et de mauvaise foi »[5]. Ce débat dans le courrier de *Nous les Martiens* réitère donc en partie les arguments de la première querelle de Barets, Giuliani, Nicot et Ruaud dans *Fiction,* mais il s'enrichit cette fois-ci d'une dimension genrée particulièrement intéressante dans un contexte français où de nombreuses autrices écrivent des textes de proto-fantasy. Bien qu'Elisabeth Vonarburg reconnaisse ne s'appuyer que sur un corpus d'expression anglaise, son

[1] *Ibid.*, p. 43-44.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] VONARBURG Elisabeth, « Commentaires sur l'article de Gérard Klein », *op. cit.*, p. 36.
[4] KLEIN Gérard, « Réponse à la femme qui écrit plus vite que son ombre... », *op. cit.*, p. 45.
[5] *Ibid.*, p. 39.

échange avec Gérard Klein démontre que la question du genre n'est pas anodine dans le contexte d'écriture et de réception de la première fantasy française.

Si nous avons montré que la fantasy française forme jusqu'aux années 1980 un archipel, un ensemble de textes « en marge » sans véritable corrélation, elle prend progressivement conscience d'elle-même au fil des années 1980 et 1990, suite à deux phénomènes conjoints : l'apparition des premières traductions de fantasy anglophone, qui donnent aux textes de proto-fantasy écrites en français une étiquette à laquelle se rattacher, et l'accueil particulièrement hostile de la science-fiction, qui critique sa puissance invasive. La défense de la fantasy s'organise alors via les courriers des lecteurs et les fanzines, où ses porte-paroles lui dédient quelques plaidoyers (mais qui restent adressés à un public plus confidentiel encore que celui d'une revue comme *Fiction*) mais aussi via les interviews, courriers et préfaces critiques des auteurs et autrices d'expression française, qui saisissent à plusieurs reprises l'occasion de protester contre l'invisibilisation et la dénonciation du genre. La nécessité de défendre la fantasy face à des violentes critiques lui permet ainsi de s'ériger en genre à part entière, voire de commenter ce rejet avec ironie pour mieux s'affirmer – comme le fait Berthelot dans *Solstice de fer*. La question de l'écriture dite féminine paraît avoir accompagné ces combats du genre pour sa reconnaissance. Nous avons en effet remarqué une présence non négligeable des autrices, ou des couples d'écrivains, dans cette première production de fantasy en langue française, bien qu'elle ne soit pas toujours étiquetée comme telle. La défense de la fantasy par Julia Verlanger dès 1966, puis par le duo Corgiat et Lecigne en 1984 et par Elisabeth Vonarburg en 1992, aurait pu accréditer, d'emblée, cette assimilation entre fantasy et écriture féminine, par opposition à la science-fiction – épousant la distinction genrée et stéréotypée entre sciences humaines et sciences dites « dures ». Ces articles et débats s'accompagnent en tous cas d'une généralisation progressive de l'étiquetage éditorial de fantasy – les collections se multiplient, préparant ainsi l'émergence des maisons d'édition spécialisées au fil des années 1990 et 2000.

Bilan du chapitre II

L'arrivée de la fantasy en France s'effectue ainsi de manière dispersée : les œuvres britanniques sont publiées en littérature générale quand les textes américains des *pulps* paraissent dans des collections de science-fiction, jusqu'aux années 1980 où les premières collections dédiées font leur apparition. Cette importation s'effectue de manière assez différente de celle de la science-fiction : bien que « vite ghettoïsée dans un champ subculturel autonome en France comme elle l'a été aux Etats-Unis »[1], celle-ci a bénéficié du soutien d'agents à la grande légitimité culturelle, comme Raymond Queneau et Boris Vian, dotés d'une « forte caution littéraire et scientifique »[2]. La fantasy, au contraire, a eu comme premier porte-parole la figure nettement plus controversée de Jacques Bergier, dont le goût pour le paranormal et les tendances conspirationnistes ont, comme l'a vu, été critiquées au sein même du milieu de la science-fiction.

Sa réception éveille des métadiscours déjà bien ancrés dans l'espace culturel français : la fantasy apparaît en effet comme une curiosité allogène, emblématique d'un « esprit anglais » ou celtique à l'imagination débridée. Cette *doxa* climatique s'accompagne d'une certaine dévalorisation du genre anglophone du *romance* dont la fantasy est l'héritière : la catégorie du « romanesque » est en effet assimilée en France à une littérature populaire ou dédiée à la jeunesse. Au sein du milieu de la science-fiction, qui voit l'arrivée massive du genre dans ses collections, la fantasy hérite d'une réputation de littérature escapiste, peu sérieuse – là où la science-fiction peut quant à elle s'appuyer sur une certaine rationalité scientifique pour se doter d'une image réflexive plus valorisée. Son médiévalisme joue également en sa défaveur, la revalorisation du Moyen Âge correspondant majoritairement, en France, à une pensée réactionnaire, nostalgique de l'Ancien régime : la fantasy est ainsi taxée de fantasmer un passé violent et oppressif, voire de défendre indirectement le fascisme. La réticence du genre vis-à-vis du progrès technique et de l'industrialisation est perçue comme une forme de conservatisme politique – alors même que de nombreux auteurs et autrices françaises de la période fin-de-siècle manifestaient la même méfiance sans nécessairement se positionner contre le progrès social. Les seuls auteurs qui échappent à l'entreprise de dévalorisation du genre sont Tolkien et Lovecraft, qui obtiennent tous les deux des statuts d'« exception », corrélés à leur absence d'étiquetage : Lovecraft est tantôt raccroché au fantastique, tantôt à la science-fiction, mais sans

[1] GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de la traduction*, *op. cit.*, p. 63.
[2] *Ibid.*, p. 53.

être assimilé à la fantasy, et Tolkien, exilé en littérature générale, reçoit d'un accueil critique d'abord très favorable avant que la fantasy américaine ne finisse par le dévaluer par association.

Une première fantasy d'expression française émerge, elle aussi de manière éparpillée, pendant cette période – bien que se définissant rarement comme telle. Cet ensemble de textes, sans former de corpus cohérent ayant conscience de sa généricité, présente pourtant quelques traits communs, souvent hérités du merveilleux fin-de-siècle, comme le goût pour l'ésotérisme des symbolistes, ou l'attirance de la littérature décadente pour les sociétés déliquescentes et les mondes au bord de la chute. La rénovation du merveilleux par le surréalisme, bien que se concrétisant généralement dans l'expression poétique, se transfère dans quelques romans à l'atmosphère onirique – mais sans constituer de genre à part entière. Dans les années 1970 et 1980, cette première fantasy d'expression française commence à s'affirmer de manière un peu plus nette, souvent portée par des autrices (parfois cachées sous des identités masculines, ou écrivant en duo avec leurs compagnons), ce qui contribue indirectement à la dévalorisation du genre dans le milieu de la science-fiction qui dénonce le sexisme sans pourtant y être imperméable. Cette première vague présente déjà des caractéristiques originales qui la différencient des cycles anglophones, et bien que ce soit ici involontaire (cette production n'ayant pas nécessairement conscience de sa généricité), elle anticipe l'intention manifeste des auteurs et autrices françaises des années 2000 de se démarquer et de la *big commercial fantasy* américaine et d'en subvertir les codes.

Chapitre III : Trajectoires de (dé)légitimation (1990-2020)

À compter des années 1990 commence une période d'expansion progressive pour la fantasy en France. Les collections spécialisées se multiplient et diversifient leur corpus d'œuvres traduites, et les premières maisons d'édition indépendantes, entièrement dédiées au genre et à la découverte de nouvelles plumes françaises, font leur apparition. Les années 2000 marquent un véritable tournant qui vient confirmer et accélérer cette tendance : la fantasy est brusquement mise en lumière par des succès de librairie grand public, et notamment par le phénomène *Harry Potter*, ainsi que par des adaptations cinématographiques portées par des campagnes promotionnelles de grande ampleur. Les publics de la fantasy s'élargissent et elle devient en l'espace de quelques années un genre majeur des cultures médiatiques contemporaines. Le genre est propulsé hors des marges pour devenir largement visible dans les médias. Ce gain de visibilité suscite deux mouvements apparemment contradictoires dans la réception de la fantasy : un accroissement de la dévalorisation du genre par son assimilation à la culture de masse (et en particulier américaine), mais aussi de multiples tentatives de légitimation du genre, dans le milieu éditorial comme dans les cercles universitaires, afin de mettre en valeur ses qualités littéraires intrinsèques, au-delà de sa dimension médiatique. Alors même que le genre entre dans le champ culturel dévalorisé des productions grand public, il est peu à peu « patrimonialisé », étudié et enseigné.

Nous nous intéresserons dans ce chapitre aux démarches entreprises par les acteurs du genre pour valoriser cette production littéraire et à son arrivée progressive dans les circuits de légitimation que sont l'école et l'université, mais aussi aux réactions du lectorat contemporain face à cette tentative d'institutionnalisation, via une étude approfondie des forums et du MOOC fantasy de l'Université d'Artois. La troisième section de ce chapitre sera entièrement dédiée à notre analyse de ces données numériques, les interactions sur les forums du MOOC soulevant en effet la question de la réaction des publics à une patrimonialisation progressive de la fantasy, constituée en objet de savoir.

1. De la culture de niche à la culture de masse : le tournant des années 1990-2000

Les années 2000 voient arriver un changement de paradigme majeur : la fantasy est brusquement mise sur le devant de la scène grâce au triomphe international remporté par le cycle de littérature de jeunesse *Harry Potter*[1] de J.K. Rowling et au non moindre succès de l'adaptation cinématographique du *Seigneur des Anneaux* par Peter Jackson. La montée en puissance du genre s'accompagne de l'explosion des outils numériques, sur lesquels les industries culturelles ne manquent d'ailleurs pas de s'appuyer : les films ne sont que le point de départ d'une démultiplication d'adaptations qui déploient les œuvres de manière tentaculaire et multimédiatique – des manuels de sorcellerie aux jeux vidéo. Ce phénomène s'inscrit dans le développement d'une « culture de la convergence » telle que définie par Henry Jenkins[2] en 2006, c'est-à-dire un nouveau modèle culturel qui s'appuie à la fois sur l'entrecroisement des supports médiatiques et sur des pratiques collectives et communautaires. David Peyron fait état pour sa part d'un « tournant culturel geek »[3] qui, sans tout à fait se confondre avec la fantasy, l'englobe en partie dans son élan vers la reconnaissance du grand public.

a. Un territoire en expansion : de l'heroic fantasy à un genre pluriel

Si les collections dédiées à la fantasy, ou mettant en exergue cet étiquetage, voient le jour progressivement au fil des années 1980, il faut attendre la fin de la décennie pour que la pratique se répande – si l'on excepte la (brève) existence de la collection « Heroic Fantasy » chez Temps Futurs (1981-1983) et l'éphémère collection « Fantasy » des éditions Plasma, dont le développement n'a duré qu'une année (1983). La généralisation de l'étiquetage va de pair

---

[1] ROWLING Joanne Kathleen, *Harry Potter*, 7 volumes, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 1999-2007. Adapté en 8 volets : Chris Columbus, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Warner Bros Pictures, 2001 et *Harry Potter et la chambre des secrets*, Warner Bros Pictures, 2002. Alfonso Cuarón, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Warner Bros Pictures, 2004. Mike Newell, *Harry Potter et la coupe de feu*, Warner Bros Pictures, 2005. David Yates, *Harry Potter et l'ordre du phénix,* Warner Bros Pictures, 2007, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Warner Bros Pictures, 2009, *Harry Potter et les reliques de la mort partie 1*, Warner Bros Pictures, 2010, et *Harry Potter et les reliques de la mort partie 2*, Warner Bros Pictures, 2011.

[2] « Par convergence, j'entends le flux de contenu passant par de multiples plateformes médiatiques, la coopération entre une multitude d'industries médiatiques et le comportement migrateur des publics des médias qui, dans leur quête d'expériences de divertissement qui leur plaisent, vont et fouillent partout. La convergence est un mot qui permet de décrire les évolutions technologiques, industrielles, culturelles et sociales en fonction de qui parle et de ce dont les locuteurs croient parler. Dans le monde de la convergence médiatique, il n'est pas un récit important qui ne soit raconté, pas une marque qui ne se vende, pas un consommateur qui ne soit 'courtisé' sur de multiples plateformes médiatiques ». JENKINS Henry, *Culture de la convergence*, *op. cit.*, p. 22.

[3] PEYRON David, *Culture geek*, Limoges, Fyp, 2013, p. 58.

avec une logique commerciale : la fantasy commence, à compter des années 1990, à rencontrer un succès équivalent voire supérieur à celui de la science-fiction. Jacques Baudou revient ainsi sur cette période de transition, et sur le rôle joué par les collections de poche :

> En 1985, Jacques Goimard[1] commence à rééditer dans la collection Science-fiction des éditions Presses Pocket le cycle des épées de Fritz Leiber, suivi bientôt de celui d'Elric.
>
> En 1990, il ouvre la collection à un cycle de *Fantasy* épique inédit : *La Belgariade* de David Eddings et un bandeau sur la couverture indique qu'il s'agit d'une œuvre de *Fantasy* (et non pas de S-F). Le succès l'encouragea bientôt à donner la primeur à la *Fantasy* sur la science-fiction. Jacques Sadoul accueille lui aussi dans la collection science-fiction des éditions J'ai Lu quelques titres de *Fantasy* : les Conan dès 1980, les *Chroniques de Thomas l'incrédule* de Stephen Donaldson en 1985, celles de *Jack le Marcheur du roi* de Tom Haven en 1992, ainsi d'ailleurs que *Le Prince de l'aube* de Nancy Kress (avec l'étiquette pour ces derniers S-F / Fantasy). L'irrésistible ascension de la *Fantasy* est en marche.[2]

Cette période s'accompagne surtout d'une diversification du corpus traduit. Jusqu'alors, la fantasy anglophone importée dans l'espace français coïncidait surtout avec l'heroic fantasy des *pulps* (Howard et ses émules, Moorcock ou encore Leiber) – d'où la généralisation de l'appellation « HF », étendue au genre tout entier. Les auteurs britanniques, et notamment Tolkien restaient, comme on l'a vu, partiellement en marge de cette catégorie, Tolkien étant souvent présenté comme une exception au sein d'un groupement de textes médiocres et répétitifs. Le succès pourtant obtenu par ces textes, ainsi que la valorisation de « l'exception Tolkien » conduisent les maisons d'édition à s'intéresser à un panel plus vaste d'auteurs et d'autrices, sortant des stéréotypes très critiqués de la *sword and sorcery*, et s'ouvrant notamment au courant de la fantasy épique.

Comme l'explique en effet Anne Besson, la fantasy américaine des années 1980 et 1990 se construit « dans le sillage du succès remporté par l'édition de poche du *Seigneur des Anneaux* » aux États-Unis.

> C'est la demande d'œuvres similaires, alors absentes du marché, qui entraîne la création de la première collection spécialisée, essentiellement vouée à la réédition, ainsi que, rapidement, les premiers exemples de créations « sur le modèle de » : on peut citer, du côté des cycles romanesques, la réussite commerciale des *Shannara* de Terry Brooks, inaugurés en 1977, soit à peu en même temps que paraissaient les premiers manuels de *Donjons et Dragons*,

[1] A propos des choix éditoriaux de Jacques Goimard, voir GOIMARD Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003.
[2] BAUDOU Jacques, « Fantasy française », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, nº 2, mars 2011, p. 172-173.

> pionnier du jeu de rôles, autre support durablement influencé par Tolkien et modifiant à son tour la perception de son legs.[1]

La passion suscitée par l'œuvre tolkienienne en Amérique du Nord entraîne un double mouvement d'imitation et de trahison. Les « adaptations successives et croisements avec d'autres influences (les *pulps*, R.E. Howard) »[2] font émerger « un genre né de lui [Tolkien] mais toujours plus loin de lui, lui devant tout sans avoir retenu grand-chose »[3]. Anne Besson décrit ce phénomène d'« abâtardissement »[4] plus en détails dans un article intitulé « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy »[5], paru en 2008 dans les actes du colloque *Tolkien aujourd'hui.* Ces imitations du modèle tolkienien se composent de grands cycles au *worldbuilding* élaboré, reprenant parfois, dans un décor médiévaliste, les peuples et créatures de la Terre du Milieu (à l'exception des Hobbits, dont l'appellation est protégée par le Tolkien Estate) ainsi que les artefacts fictionnels principaux : cartes, chronologies et généalogies complexes. L'héritage de Tolkien y est, comme l'explique toujours Anne Besson, double, à la fois thématique et structurel. Appelée fantasy épique ou *high fantasy*, cette déclinaison du genre domine le paysage éditorial dans les années 1980 et 1990 aux États-Unis, avec de grands cycles tels que *La Belgariade*[6] (1982-1984) [7] et *La Mallorée* (1987-1991)[8] de David et Leigh Eddings, *La Roue du temps* de Robert Jordan (1990-2013)[9], *Le Cycle des Derynis* de Katherine Kurtz (1976-1994)[10], la trilogie originelle de *Shannara* de Terry Brooks (1977-1985)[11], *L'Épée de vérité* de Terry Goodkind (1994-2015)[12] ou encore *L'Arcane des épées* de Tad Williams (1989-1993)[13]. L'apparition du jeu de rôle sur table, et en particulier de *Donjons & Dragons*[14], vient

---

[1] BESSON Anne, « Comme une ombre lointaine : l'influence de Tolkien sur la fantasy française », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, nº 2, mars 2011, p. 142.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu », *op. cit.*
[6] Les dates entre parenthèses sont celles de la parution en langue originale, les dates des traductions françaises sont en note.
[7] EDDINGS David et Leigh, *La Belgariade*, 5 volumes, trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1990-1992.
[8] EDDINGS David et Leigh, *La Mallorée*, 5 volumes, trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1992-1994.
[9] JORDAN Robert, *La Roue du temps*, vol. 1 à 6 trad. Arlette Rosenblum, Paris, Rivages, coll. « Fantasy », 1995-2003, vol 7. à 11. trad. Simone Hilling, Paris, Fleuve Noir, coll. « Rendez-vous ailleurs », 2007-2010, vol. 12 et 13 trad. Jean-Claude Mallé, Paris, Bragelonne, 2021-2022.
[10] KURTZ Katherine, *Le Cycle des Derynis*, en quatre trilogies, *La Trilogie des magiciens*, trad. Guy Abadia, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1994-1995, *La Trilogie des rois*, trad. Guy Obadia, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1995-1996, *La Trilogie des héritiers*, trad. Michèle Zachayus, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1998-2000, *La Trilogie du roi Kelson* (qui comporte en fait 4 volumes), trad. Michèle Zachayus, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1997-2002.
[11] BROOKS Terry, *Shannara*, *op. cit.*
[12] GOODKIND Terry, *L'Épée de vérité*, 15 volumes, trad. Jean Claude Mallé, Paris, Bragelonne, 2003-2015.
[13] WILLIAMS Tad, *L'Arcane des épées*, trad. Jacques Collin, Paris, Rivages, coll. « Fantasy », 1994-2000.
[14] GYGAX Gary et ARNESON Dave, *Donjons & Dragons*, *op. cit.*

littéralement fixer comme « règles », longuement explicitées dans les manuels du jeu, tous ces éléments topiques. Si cette fantasy peut sembler répétitive, en déclinant régulièrement les mêmes codes, elle est néanmoins plus sophistiquée que l'heroic fantasy des *pulps* et déploie des univers très denses, qui sont non seulement le cadre de quêtes épiques, mais aussi d'intrigues géopolitiques complexes et d'explorations accrues de la psyché de ses personnages.

L'arrivée de cette fantasy post-Tolkien en France se disperse chez de nombreuses maisons d'édition, et de nouvelles collections dédiées au genre apparaissent notamment dans des maisons de littérature générale. Ainsi, les éditions Pygmalion, plutôt focalisées sur les essais et romans historiques, commencent à publier dès 1986 dans la collection « Grands romans » les volumes du cycle d'Avalon de Marion Zimmer Bradley[1], aux côtés des récits arthuriens et des ouvrages pseudo-historiques celtisants de Jean Markale[2]. Le cycle de Guy Gavriel Kay *La Tapisserie de Fionavar*[3] arrive en 1996 dans la même collection, orné d'un bandeau rouge « heroic fantasy ». Mais c'est à partir de 1998 que les éditions Pygmalion se penchent sur les deux principales sagas qui feront leur succès : *Le Trône de fer*[4] de George R.R. Martin et *L'Assassin royal*[5] de Robin Hobb, que l'éditeur français redécoupe pour les faire paraître de manière plus échelonnée. Chaque volume anglophone est en effet scindé en trois tomes français. Ce choix du « découpage » correspond certainement à une stratégie commerciale destinée à optimiser les ventes (chacun des courts volumes français est vendu quasiment au même prix qu'un volume intégral américain), et permet également à l'éditeur de minimiser la prise de risque si le cycle ne convainc pas son public, ou si les lecteurs et lectrices abandonnent la saga en cours de publication. Les éditions Pygmalion sont devenues en 2003 une filiale de Flammarion, et se consacrent désormais exclusivement aux littératures de l'imaginaire (leur collection de fantasy a été officiellement créée en 2009). Les éditions Rivages créent également dès 1994 une collection dédiée à la fantasy, qui publie de grands cycles tels que *La Roue du temps*[6] de Robert Jordanou *L'Arcane des épées*[7] de Tad Williams. Une collection de fantasy en grand format apparaît encore chez Fleuve Noir en 1998 – elle est rapidement remplacée par « Rendez-vous ailleurs », qui publie des romans de Marion Zimmer Bradley, de David et Leigh Eddings, de Robert Jordan ou de Greg Keyes. Fleuve Noir ouvre également en 1994 la

[1] BRADLEY Marion Zimmer, *Les Dames du lac*, trad. Brigitte Chabrol, Paris, Pygmalion, 1986, *Les Brumes d'Avalon*, trad. Brigitte Chabrol, Paris, Pygmalion, 1987.
[2] MARKALE Jean, *Le Cycle du Graal*, 10 volumes, Paris, Pygmalion, 1992-1999.
[3] KAY Guy Gavriel, *La Tapisserie de Fionavar*, trilogie, trad. Elisabeth Vonarburg, Paris, Pygmalion, 1996-1997.
[4] MARTIN George R. R., *Le Trône de fer, op. cit.*
[5] HOBB Robin, *L'Assassin royal, op. cit.*
[6] JORDAN Robert, *op. cit.*
[7] WILLIAMS Tad, *op. cit.*

collection « Les Royaumes oubliés », qui se focalise sur l'univers partagé du même nom, issu d'un décor de campagne du jeu *Donjons & Dragons*. La collection de « ludic fantasy » compte quatre-vingt-dix romans parus entre 1994 et 2007, écrits par plus d'une dizaine d'auteurs différents tels que R.A. Salvatore, Elaine Cunningham ou Ed Greenwood.

Les collections de poche de science-fiction continuent également à diffuser de la fantasy, en l'affichant plus ou moins explicitement : « J'ai Lu Science-fiction » publie ainsi dès 1984 *La Saga d'Uasti* de Tanith Lee[1] (déjà parue en Belgique chez Marabout), et « Pocket Science-Fiction » se lance dans les mêmes années dans la parution de *La Belgariade* de David et Leigh Eddings[2], dans *Les Hérauts de Valdemar*[3] de Mercedes Lackey ou encore dans *Le Cycle des Derynis*[4] de Katherine Kurtz. Si le cadre médiévalisant de ces cycles peut coïncider avec les époques barbares de l'heroic fantasy que le lectorat français connaît déjà depuis les années 1970, leur structure narrative plus linéaire (moins « éclatée » que les nouvelles d'Howard ou de Moorcock, écrites dans un premier temps pour des revues), leurs cartographies et cosmogonies originales marquent une différence nette avec la fantasy des *pulps* qui avait circulé jusque-là.

Cette période voit également l'émergence de quelques structures indépendantes. Si nous développerons plus en détail l'apparition de ces maisons dans le point suivant, notons tout de même ici la naissance des éditions de l'Atalante – qui émanent d'une librairie nantaise fondée en 1979. La structure évolue en maison d'édition en 1981, et se dédie à la parution de romans d'aventure et de romans policiers. La collection « Bibliothèque de l'évasion », fondée en 1988, publie des romans de science-fiction et de fantasy, comme ceux de Moorcock, de Piers Anthony, de Guy Gavriel Kay ou de Glen Cook. Mais la maison est surtout connue pour être la première à publier en français le cycle de fantasy parodique de Terry Pratchett, *Les Annales du Disque-Monde*[5], dont le premier volume, *La Huitième couleur*, paraît en 1993. L'attraction du

---

[1] LEE Tanith, *La Saga d'Uasti*, trilogie, trad. Michel Darroux et Bernadette Emerich, Gérard Lebec puis Jean-Pierre Pugi, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1984-1986.
[2] EDDINGS David & Leigh, *op. cit.*
[3] LACKEY Mercedes, *Les Hérauts de Valdemar*, composé de plusieurs cycles, *La Magicienne et la guerrière*, trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1995, *La Trilogie des flèches*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1996-1997, *La Trilogie du Héraut mage*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1997-1998, *La Trilogie des vents*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1999-2000, *La Guerre des mages*, trad. Anne-Virginie Tarall, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 2001-2002, *La Trilogie des tempêtes*, trad. Anne-Virginie Tarall, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 2003-2004, *L'Exilé*, trad. Claire Kreutzberger puis Michèle Zachayus, Paris, Bragelonne, 2002-2003.
[4] KURTZ Katherine, *op. cit.*
[5] PRATCHETT Terry, *Les Annales du Disque-monde*, 42 volumes, trad. Patrick Couton, Nantes, L'Atalante, 1993-2011.

public français pour le genre parodique, déjà noté avec la parution dès 1981 dans *Fiction* de *Konnar le barbant* de Pierre Pelot, correspond à un goût marqué pour le détournement des stéréotypes de l'heroic fantasy, observable également dans la critique.

En effet, la fantasy anglo-saxonne post-Tolkien n'étant importée que dans un second temps dans l'espace français, alors que l'*heroic fantasy* howardienne a déjà servi de modèle pour définir (et juger) le genre tout entier, elle est parfois perçue comme une fantasy atypique et de meilleure qualité. La critique note assez vite que ces œuvres ne correspondent pas aux codes devenus coutumiers aux lecteurs et lectrices françaises, et l'on commence à lire, même dans *Fiction*, des chroniques plus élogieuses portant sur ces publications. Les rédacteurs de la revue remarquent notamment les œuvres qui, d'après eux, s'affranchissent des clichés du genre, et s'appesantissent sur cet aspect dans leurs commentaires. Emmanuel Jouanne vante particulièrement, en 1982, le propos pacifiste et la remise en question des stéréotypes de genre des *Chroniques de Tornor* d'Elizabeth A. Lynn[1] (deux volumes parus chez Lattès à ce moment) :

> [A]u-delà de l'histoire particulière de Kerrin, Elizabeth Lynn s'attache à décrire avec beaucoup de finesse et d'émotion la vie quotidienne des kearis, les danseurs, et les relations très fortes qui les unissent. Là où **La tour de guet** opérait un renversement subtil et graduel des valeurs en substituant peu à peu un point de vue « féminin » à un code « masculin », **Les danseurs d'Arun** développe en détail ce type de rapports fondés sur l'amour, l'entraide et la compréhension, sans écarter — et c'est ce qui donne au livre sa densité et sa crédibilité — les problèmes que posent de telles attitudes de non-agression face à la violence, individuelle et collective.[2]

Dans la même lignée, Pierre-Paul Durastanti écrit en 1984 que *Vazkor*[3] de Tanith Lee, en dépit d'une « accumulation des coups de théâtre ainsi que des thèmes tels que l'enfant trouvé, les faux parents, les masques et autres passages secrets » qui évoquent « le roman populaire », est une œuvre de « subversion » bien qu'elle appartienne « sans conteste à l'heroic fantasy »[4]. Il note que l'autrice, qu'il compare d'ailleurs à Elizabeth A. Lynn, opère un « travail de déconstruction des vieux thèmes »[5], sur le plan de la narration comme sur le plan politique :

> Au niveau du discours, des paragraphes à la deuxième personne du singulier (tu) brisent l'unité de la relation à la première personne, et ce sans aucune justification. Vive l'acte (en apparence) gratuit !

---

[1] LYNN Elizabeth A., *Les Chroniques de Tornor*, vol. 1 et 2 trad. Eléonore Bakhtadze, vol. 3 et 4 trad. Monique Lebailly, Paris, Lattès, Titres/SF, 1981-1982.
[2] JOUANNE Emmanuel, « Les Danseurs d'Arun par Elizabeth Lynn », *Fiction*, nº 331, août 1982, p. 203.
[3] LEE Tanith, *Vazkor*, trad. Gérard Lebec, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-Fiction », 1984.
[4] DURASTANTI Pierre-Paul, « Vazkor par Tanith Lee », *Fiction*, nº 353, août 1984, p. 179.
[5] *Ibid.*

> Enfin, il faut déceler l'évolution du héros qui se voit guider dans sa quête soit par des femmes, soit par des esclaves, soit par des Noirs — on est loin de l'apologie fascisante du bel aryen blond, bien au contraire ! De brute machiste sans scrupules, il évolue, comme sans y prêter grande attention, vers une attitude beaucoup plus consciente et tolérante. D'autant qu'il ajoute à ses aptitudes de tueur un don, un pouvoir de guérison. Si vous aimez *Gor*, je doute que vous aimiez.[1]

La référence à *Gor*, désigné implicitement comme un texte rétrograde, permet de distinguer nettement la fantasy de Tanith Lee des stéréotypes misogynes et racistes souvent dénoncés par la critique française et de révéler un autre aspect du genre. Moins enthousiaste que son confrère, Éric Sanvoisin écrit en 1985, que Tanith Lee, dans *Anackire*[2], perpétue les stéréotypes tout en sachant les rendre vivants et divertissants, et vante les mérites d'une œuvre qui réemploie les codes du genre avec vitalité, « sans tomber ni dans la niaiserie, ni dans la caricature » :

> Tous les clichés sont là, tous les poncifs, comme des repères, comme des pancartes. Mais tout cela vit. Tout cela bouge, saigne, respire et meurt, avant de renaître comme si l'agonie n'était pas autre chose qu'un rite nécessaire. Cette aventure génère d'éclaboussantes gerbes de plaisir qu'il serait dommage de négliger. […]
>
> Tanith Lee ne fait pas du neuf avec du vieux. Elle se contente d'aider le vieillard à vivre, avec amour et sans artifice médical. Et, ma foi, la vieille Madame Héroïc-Fantasy, en dépit de son arthrite, danse !
>
> Comme une flamme...[3]

Quoi qu'il en soit, la dimension humaine et pacifiste de cette fantasy, moins violente et concentrée sur les récits guerriers que la branche howardienne, semble séduire plus nettement la critique française. Ainsi *L'Epée enchantée*[4] de Marion Zimmer Bradley, roman issu de son cycle de science-fantasy *La Romance de Ténébreuse*[5], est apprécié par Jean-Pierre Andrevon justement pour ses valeurs humanistes, et pour la mise en scène d'une entente entre les peuples terriens et ténébrans :

> Un roman didactique sur l'apprentissage de la compréhension et du respect mutuels entre les races grâce au contact des esprits ? Sans doute, mais le talent de Zimmer Bradley est de nous faire accepter ses bons sentiments grâce à son sens de l'atmosphère, à la poésie simple et lyrique qui est la substance même

---

[1] *Ibid.*, p. 180.
[2] LEE Tanith, *Anackire*, trad. Françoise Maillet, Paris, OPTA, coll. « Club du livre d'anticipation », 1985.
[3] SANVOISIN Eric, « Anackire par Tanith Lee », *Fiction*, nº 366, septembre 1985, p. 170-171.
[4] BRADLEY Marion Zimmer, *L'Épée enchantée*, trad. Vivian Potts, Paris, Albin Michel, coll. « Super + fiction », 1983.
[5] BRADLEY Marion Zimmer, *La Romance de Ténébreuse*, 21 volumes, traduits et publiés dans le désordre en France : vol. 1 et 7 trad. Annette Vincent, vol. 2 trad. France-Marie Watkins, vol. 10 trad. Vivian Potts, Paris, Albin Michel, coll. « Super fiction », 1977-1983. Totalité du cycle rééditée chez Pocket, coll. « Science-Fiction / Fantasy », vol. 3 à 6, 8 à 9 et 11 à 21 trad. Simone Hilling (les autres vol. reprennent les traductions originales des publications chez Albin Michel), 1992-2000. 6 anthologies de fanfictions, trad. Simone Hilling, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1995-2000.

> de ses romans. La série des Darkover reste une saga pleine d'humanité avant d'être de la simple *sword and sorcery*, et c'est ce qui fait son charme et sa valeur.[1]

Si les termes d'« heroic fantasy » et de « sword and sorcery » sont encore utilisés pour désigner le genre dans son ensemble, sans que des distinctions entre les branches soient effectuées (ce ne sera le cas qu'ultérieurement), les plumes de *Fiction* remarquent bien les divergences entre ces cycles de fantasy des années 1970 et 1980 et la fantasy des *pulps*, et ce notamment en termes de valeurs. Les différences entre les sous-genres, non formalisées, sont ainsi pressenties dans les métadiscours, qui se concentrent précisément sur les éléments qui éloignent tout ce corpus des stéréotypes si vivement dénoncés par Stéphanie Nicot dans les mêmes années.

Les romans de fantasy qui se rapprochent des codes du roman historique semblent également plus appréciés par la critique française en règle générale. Joanna Pavlevski-Malingre note d'ailleurs que certains romans historiques français ont coutume d'intégrer des éléments merveilleux sans pour autant être considérés comme de la fantasy ni édités sous cette étiquette – comme ceux de Mireille Calmel[2]. En s'insérant dans les collections de littérature générale, le roman historique, même fortement marqué par le roman d'aventure ou imprégné d'éléments merveilleux, bénéficie naturellement d'une réputation plus honorable ; on peut ainsi supposer que la fantasy qui lui ressemble est plus susceptible de paraître, elle aussi, digne d'estime. Frédéric Kurzawa salue par exemple dans *Fiction* en 1986 une parution des éditions Pygmalion, *Les Dames du lac* de Marion Zimmer Bradley[3], auquel il reconnaît « beaucoup de qualités »[4]. Bien que le texte « ne se présente pas comme un roman historique, mais plutôt comme une épopée qui nous relate la lutte sans merci entre les vieilles croyances celtes et la nouvelle religion chrétienne », Frédéric Kurzawa qualifie l'œuvre de « fresque envoûtante » et affirme que « l'imaginaire médiéval, le merveilleux propre à la littérature celtique et l'heroic-fantasy se conjuguent parfaitement dans ce livre »[5]. Mais ce sont surtout les œuvres qui dépeignent de manière supposément « réaliste » la période envisagée, et notamment le Moyen Âge, qui sont

---

[1] ANDREVON Jean-Pierre, « L'Epée enchantée par Marion Zimmer Bradley », *Fiction*, nº 342, août 1983, p. 180.
[2] PAVLEVSKI-MALINGRE Joanna, « Une fée dans l'Histoire, Mélusine à la croisée des genres : chroniques historiques légendaires, roman historique merveilleux, fantasy historique », in Anne BESSON (dir.), *Fantasy et Histoire(s)*, Epinal, Actu SF, 2019, p. 141-167.
[3] BRADLEY Marion Zimmer, *op. cit.*
[4] KURZAWA Frédéric, « *Les Dames du lac* de Marion Zimmer Bradley », *Fiction*, nº 381, décembre 1986, p. 171.
[5] *Ibid.*

valorisées par la critique. Sara Doke, elle-même autrice et traductrice, écrit ainsi dans *Phénix* en 1999, à propos du *Calvaire de Gwynedd* de Katherine Kurtz[1] :

> Cycle se déroulant sur plusieurs siècles de l'histoire du royaume de Gwynedd (autre nom du Pays de Galles), *Les Derynis* de K. Kurtz ont la particularité d'introduire dans le médiéval fantastique la dimension religieuse qui marquait de son empreinte indélébile le Moyen Âge historique. Loin de se limiter aux intrigues politiques et magiques entre les humains et leurs inquiétants voisins Derynis, les romans de K. Kurtz (qui est titulaire d'un diplôme d'histoire médiévale) s'attachent à examiner l'âme religieuse qui, à chaque instant, prenait part aux décisions des hommes. Vocations, vénération de nouveaux saints, miracles et politique spirituelle s'insinuent dans les relations humaines comme dans les décisions politiques de cette superbe métaphore de l'absence de communication et de la peur de l'autre. *Le cycle des Derynis* s'attache à la religion et à l'érudition avec la même force que certains livres d'histoire.
>
> […] N'eût été le caractère magique de la race « maudite », ce roman comme les autres volumes du cycle pourrait être considéré comme une véritable histoire alternative de la vie quotidienne au Moyen Âge anglo-saxon, offrant aux lecteurs le plaisir rare d'une histoire politique et religieuse sérieuse et intelligente sans aucune des mièvreries qui font parfois le bonheur des rêves de *fantasy*...[2]

C'est ici la dimension « sérieuse » du roman qui est ici valorisée, au détriment des « mièvreries » dont la fantasy serait coutumière. Sara Doke rejoint ainsi une critique de la dimension merveilleuse et divertissante déjà identifiée plus haut dans les métadiscours sur le genre. Elle attribue à l'œuvre de Katherine Kurtz une valeur érudite en prenant soin de préciser que l'autrice détient un diplôme d'histoire médiévale afin de conférer au cycle une légitimité basée sur le critère de vraisemblance.

Ce type de discours est également observable dans une chronique du premier volume du *Trône de fer* de George R.R. Martin[3], écrite par Jean-Pierre Lion pour la revue *Bifrost* en 1998[4]. Le texte commence par saluer la « belle diversité »[5] de la fantasy, prenant note, cette fois-ci, de la multiplicité de sous-genres possibles. Jean-Pierre Lion brosse ensuite une peinture extrêmement élogieuse du « magnifique »[6] roman de Martin, en affirmant l'exceptionnalité du cycle au sein d'un corpus dont il n'est habituellement pas amateur : « [c]e roman achèvera de convaincre certains détracteurs de la fantasy — dont je suis d'ordinaire — en apportant la preuve définitive (s'il le fallait) que ce genre peut aussi produire du bon, du très bon »[7]. Il reconnaît à

---

[1] KURTZ Katherine, *Le Calvaire de Gwynedd*, trad. Michèle Zachayus, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction / Fantasy », 1998.
[2] DOKE Sara, « Les Derynis. Le Calvaire de Gwynedd », *Phénix*, nº 50, mars 1999, p. 483-484.
[3] MARTIN George R. R., *Le Trône de fer*, trad. Jean Sola, Paris, Pygmalion, 1998.
[4] LION Jean-Pierre, « Le Trône de fer », *Bifrost*, nº 11, décembre 1998, p. 55-56.
[5] *Ibid.*, p. 56.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 55-56.

Martin un véritable talent pour créer des personnages complexes sans toutefois se perdre en « d'interminables considérations sur les états d'âme », puisque chez lui, « la psychologie est inscrite dans l'action »[1], mais ses éloges portent avant tout sur la proximité avec le roman historique. Le critique appuie en effet particulièrement sur la dimension « réaliste », quasiment dénuée de magie, de l'univers décrit par Martin :

> Martin inscrit son roman dans la veine réaliste de la fantasy médiévale. Il est ici question d'une Terre imaginaire mais résolument anglo-saxonne, où sont morts les dragons et le surnaturel réduit à l'état de légende. L'intrigue emprunte davantage à Alexandre Dumas qu'au *Conan* d'Howard. Il y a moins de sorcières dans ce roman que dans la réalité, nul magicien et la religion y est maintenue en arrière-plan. Inutile de préciser que ce livre n'est pas pour ceux qui, dans la fantasy, recherchent le merveilleux.
>
> George R. R. Martin, c'est autre chose. C'est sombre et dramatique. C'est dur et violent. Humain. Ici, le cynisme et le goût du pouvoir donnent le cœur d'assassiner un gamin de sept ans. Martin réussit à exhaler l'essence même du sordide à travers les pages qu'il donne à lire. Deux camps cependant : le cynisme et l'honneur ; deux clans : les Lannister et les Stark. Entre eux, la maison royale qui n'est plus que l'ombre de ce qu'elle fut. La luxure et l'inceste, le meurtre et la corruption, la lâcheté et le mensonge sont au cœur de l'univers proposé par l'auteur. Autant dire que ce n'est pas de la *fantasy* juvénile.[2]

C'est donc la représentation d'un monde « sombre » et « violent », supposément plus réaliste que les univers d'Howard ou de Tolkien, qui éloigne le texte de la dimension enfantine de la fantasy et qui confère à l'œuvre sa dimension sérieuse – celle-ci reposant, une fois encore, sur une forme de vraisemblance historique. Jean-Pierre Lion prend d'ailleurs soin de préciser en introduction que le roman est paru chez Pygmalion, « un éditeur qui s'est fait une spécialité du roman historique moderne », et conclut en affirmant que « *Le Trône de fer* ne concerne peut-être pas tous les amateurs de fantasy, mais devrait aisément se concilier ceux qui sont rebutés par le surnaturel ainsi que les amateurs de romans historiques […] »[3].

La fantasy traduite en français s'ouvre ainsi dans le courant des années 1980 et 1990 vers une plus grande diversité d'œuvres, se tournant notamment vers les grands cycles épiques de l'ère post-Tolkien. La découverte de ce corpus entraîne, pour Jacques Baudou, une « révolution dans la *fantasy* française, c'est-à-dire la constitution d'une école d'auteurs adhérant à une définition du genre autre que l'*héroïc fantasy* », qui se manifeste lors « de la création en

[1] *Ibid.*, p. 56.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

1995 de la collection 'Légendaire' aux éditions Mnémos par Stéphane Marsan »[1] – une maison d'édition indépendante émanant de la pratique populaire du jeu de rôle.

b. Culture de jeunesse et culture geek : entre marginalité et conformité

Dans les années 2000, la fantasy s'extrait des marges pour devenir un genre largement diffusé à l'échelle internationale. Elle n'est plus limitée à un genre littéraire et à une pratique ludique « de niche », puisqu'elle se déploie désormais sur plusieurs médias et bénéficie des campagnes publicitaires de grande ampleur des « blockbusters » hollywoodiens qui accroissent sa visibilité. Comme l'explique Anne Besson, il s'agit d'un tournant pour l'œuvre tolkienienne, qui bascule définitivement du côté de la culture médiatique :

> Ainsi donc quand, au tournant du XXIe siècle, la trilogie de Peter Jackson vient remettre *Le Seigneur des Anneaux* au centre de l'intérêt médiatique en proposant une adaptation indéniablement réussie (et fidèle à sa façon), elle figure comme le point culminant d'un long processus qui a fait basculer le long roman austère de l'universitaire médiéviste du côté du divertissement populaire, et en l'occurrence d'un « grand spectacle » nourri par les imageries issues de l'illustration, de la bande dessinée et du jeu vidéo. Le contexte culturel jouant là encore son rôle, il n'est pas anodin pour la réception de Tolkien aujourd'hui que l'énorme succès remporté par ces films ait été contemporain d'un autre « phénomène » en *fantasy*¸ celui des *Harry Potter* de J.K. Rowling et de leurs déclinaisons médiatiques, ce qui a entrainé des comparaisons constantes et inévitables en dépit des différences massives séparant *a priori* les deux démarches créatives.[2]

Ce bouleversement qui touche une de ses œuvres phares ne peut qu'entraîner des répercussions sur le genre tout entier : jusque-là appréciée par un public restreint, souvent englobé par le lectorat de science-fiction (bien que marginalisé en son sein), la fantasy effectue un saut brutal dans la culture de masse, dans une période également marquée par la démocratisation des outils numériques, qui seront l'un des supports de développement privilégié de ses communautés de fans (voir IV.1.c.).

Bien que *Le Seigneur des Anneaux* s'adresse à un public adulte, c'est aussi par son assimilation avec la littérature de jeunesse que la fantasy arrive sur le devant de la scène au tournant des années 2000. Au-delà de l'adaptation de Peter Jackson, certes accessible au jeune public mais ne lui étant pas directement destinée, c'est via *Harry Potter* et son immense retentissement auprès des publics que s'opère cette transition (voir VI.1.c.). Matthieu Letourneux écrit, en citant notamment l'heptalogie de Rowling et ses émules, que c'est grâce au dynamisme des fictions pour la jeunesse que la littérature populaire a continué de prospérer

[1] BAUDOU Jacques, « Fantasy française », *op. cit.*, p. 173.
[2] BESSON Anne, « Comme une ombre lointaine : l'influence de Tolkien sur la fantasy française », *op. cit.*

à l'époque contemporaine et fait le constat, en 2010, « du regain d'une littérature populaire (alors qu'on en constatait la mort il y a encore dix ans), mais dans de nouveaux circuits, ceux de la littérature de jeunesse, quand les productions populaires pour adultes ne semblent pas avoir amorcé de réelle reprise »[1]. Guillemette Tison constate dès 2005 l'explosion des collections dédiées à la jeunesse chez les éditeurs généralistes français (de nombreuses ont depuis disparu), et notamment l'importante part occupée par le merveilleux et l'exploration de mondes imaginaires :

> La littérature de jeunesse prend beaucoup d'importance dans l'édition française aujourd'hui. Tous les éditeurs se mettent à développer une branche « jeunesse » : récemment P.O.L., Le Rocher, Les Belles Lettres, Picquier… Et plus un éditeur qui n'ait sa collection consacrée aux « autres mondes ». Ainsi, sans exhaustivité, « Wiz » chez Albin Michel, « Les fantastiques, Mondes parallèles, légendes et créatures mystérieuses » (Magnard-jeunesse), « Les Mondes imaginaires » (Bayard jeunesse), « Vertige fantastique » et « Vertige SF » (Hachette Jeunesse »).[2]

Les années 2000 voient aussi l'éclosion de la fantasy urbaine chez les adolescents : c'est en effet la période de la série *Buffy contre les vampires*[3], créée par Joss Whedon, diffusée en France à partir de 1997 au sein de la « Trilogie du samedi » sur M6. Dès 2005, le nouveau « phénomène » qui succède à *Harry Potter* est d'ailleurs celui du cycle *Twilight*[4] de Stephenie Meyer, traduit en français dès 2006 et rapidement adapté en quatre longs-métrages, qui suscite « une nouvelle mode […] venue concurrencer la première, sans s'y substituer tout à fait néanmoins »[5]. En effet, « dans le sillage de la série de Stephenie Meyer, les tables ont pris les teintes Noires et sang de *Fascination* et de ses déclinaisons gothico-sentimentales »[6]. C'est aussi dans ces années que naît la très prolifique catégorie éditoriale du « Young Adult », destinée aux lecteurs et lectrices adolescents et jeunes adultes, sur une classe d'âge très large, pouvant aller jusqu'à trente ans – témoignant d'une « juvénisation » de la société commentée par Jean-Claude Chamboredon[7], c'est-à-dire un brouillage et un chevauchement des classes

---

[1] LETOURNEUX Matthieu, « Littérature de jeunesse et culture de masse, entre recyclage et réinvention », in Cécile BOULAIRE, Claudine HERVOUET et Matthieu LETOURNEUX (dir.), *L'Avenir du livre pour la jeunesse*, La Joie par les livres, 2010, p. 31-32.
[2] TISON Guillemette, « L'édition pour la jeunesse exploite les "autres mondes" », in Anne BESSON (dir.), *Autres Mondes*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers Robinson », 2005, p. 90.
[3] *Buffy contre les vampires*, *op.cit.*
[4] MEYER Stephenie, *Twilight*, *op. cit.*
[5] LETOURNEUX Matthieu, « Littérature de jeunesse et culture de masse, entre recyclage et réinvention », *op. cit.*, p. 32.
[6] *Ibid.*
[7] CHAMBOREDON Jean-Claude, « Adolescence et post-adolescence : la "juvénisation" », in Anne-Marie ALLEON, Odile MORVAL et Serge LEBOVICI (dir.), *Adolescence terminée, adolescence interminable*, PUF, coll. « Psychiatrie de l'enfant », 1985, p. 13-28.

d'âge. Bien que le « YA », « se défini[sse] par sa cible et non par le genre qu'elle propose » [1], comme l'explique Alexandra Grénon, la catégorie accorde une vaste place aux littératures de l'imaginaire : « [l]a littérature YA est riche et propose de l'heroic fantasy, de la science-fiction, du fantastique et bien d'autres genres. Ils sont tous possibles du moment que le lecteur ou la lectrice s'identifie au(x) jeune(s) héros de l'histoire »[2]. Anne Besson fait remonter l'émergence de cette catégorie précisément à l'année 2000

> […] où, afin d'éviter que les volumes successifs de *Harry Potter* n'occupent ses quatre premières places (après presque deux ans à monopoliser le tiercé de tête), le plus célèbre des classements de livres aux États-Unis, celui du *New York Times Book Review*, s'est doté d'une seconde liste spécifique aux ouvrages visant le jeune public et les 'jeunes adultes' (*young adults*, YA). L'identification même de ce secteur, sa visibilité, en a à son tour favorisé l'essor, synonyme de « meilleure segmentation du marché » – ce qui constitue un des principaux fondements de l'optimisation des ventes en *marketing*.[3]

En France, les chiffres de ventes sont tout à fait parlants et témoignent bien de cette « juvénisation », comme le décrit Anne Besson dans *Constellations* : « [d]evenu un secteur essentiel de l'édition, le 'jeune public' […] connaît donc une croissante rapide : en 2006, il représentait quelque 12% du chiffre d'affaires des ventes de livres en France. A la fin 2011, on s'approche doucement du quart des ventes […] »[4]. Et surtout, « l'hégémonie des genres de l'imaginaire sur les lectures choisies des collégiens et lycéens français constitue une réalité indéniable : en 2011, la *totalité* des 15 meilleures ventes 'grand format' (les nouveautés) appartiennent aux genres de l'imaginaire (et, à chaque fois, à des cycles) »[5]. Anne Besson s'appuie ici sur les chiffres d'une enquête Ipsos[6] qui révèlent en effet que les titres les plus populaires auprès du jeune public appartiennent soit à la fantasy épique (*Les Chevaliers d'émeraude*[7] d'Anne Robillard), soit à la fantasy urbaine (*Percy Jackson*[8] de Rick Riordan ou encore *Artemis Fowl*[9] d'Eoin Colfer), ou encore à la romance paranormale dans la lignée de *Twilight* (avec des prolongements de l'univers du cycle des *Vampire Diaries*[10], revenu sur le

---

[1] GRENON Alexandra, *La littérature young adult en France : quand le marketing s'empare du processus éditorial. Comment les diverses maisons d'édition concernées s'approprient-elles ce phénomène ?*, mémoire de master, sous la direction de Dominique Auzel, Université Toulouse-Jean Jaurès, Toulouse, 2017, p. 12.
[2] *Ibid.*
[3] BESSON Anne, *Constellations*, *op. cit.*, p. 242.
[4] *Ibid.*, p. 242-243.
[5] *Ibid.*, p. 243.
[6] Nous ne pouvons citer la source de cette enquête, le lien cité dans l'ouvrage d'Anne Besson n'étant actuellement plus actif.
[7] ROBILLARD, Anne, *Les Chevaliers d'émeraude*, 12 volumes, Boucherville (Canada), Mortagne, 2002-2008, réédité en France, Paris, Michel Lafon, 2007-2010.
[8] RIORDAN Rick, *Percy Jackson*, *op. cit.*
[9] COLFER Eoin, *Artemis Fowl*, 7 volumes, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2001-2011.
[10] SMITH L.J., *The Vampire Diaries*, 5 volumes, vol. 1 trad. Agnès Girard et Maud Godoc, vol. 2 trad. Isabelle Tolila, vol. 3 à 5 trad. Maud Desurvire, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Black moon », 2009-2011, puis ANONYME,

devant de la scène grâce à son adaptation télévisuelle). Il est bien entendu à noter ici que tous les titres de la liste, à l'exception des *Chevaliers d'émeraude*, sont des traductions depuis l'anglais.

Si les jeunes lecteurs et lectrices sont séduites par la fantasy, qui réactive les espaces merveilleux des contes de l'enfance, leur essor en tant que consommateurs culturels à part entière se confond également avec la massification de la « culture geek ». Figure dont le stéréotype est souvent celui d'un éternel adolescent (parfois appelé « adulescent »), le geek tel qu'il est représenté dans la culture contemporaine est en effet profondément attaché aux œuvres transgénérationnelles comme *Harry Potter* ou *Star Wars*, dont les multiples volumes et adaptations ont accompagné sa croissance. David Peyron résume en ces termes la figure stéréotypique du geek, passionné de nouvelles technologies qui lie étroitement sa maîtrise des outils numériques avec l'affection portée aux univers de fantasy et de science-fiction :

> Les geeks seraient partout, de véritables experts en nouveaux médias, mais aussi en mondes imaginaires. Ils seraient le premier public des jeux vidéo. Ils ont même la réputation de s'enfermer des heures chez eux pour les pratiquer, se coupant de toute vie sociale. Ils se seraient approprié des œuvres très grand public qui aujourd'hui sont immédiatement associées à ce mouvement, comme *Le Seigneur des anneaux*, *Star Trek*, ou *Star Wars*. Ils seraient des as de l'informatique qui savent bricoler leur machine pour en faire un objet unique. Et, par un effet transgénérationnel, ils seraient de plus en plus nombreux.[1]

Si le lien entre nouvelles technologies et science-fiction est aisément compréhensible pour identifier les goûts de cette nouvelle catégorie socioculturelle, celui avec la fantasy n'est pas aussi aisément discernable. Il existe pourtant bel et bien, les univers de fantasy étant tout aussi prisés que ceux de science-fiction par le public des geeks. Deux facteurs peuvent ici l'éclairer : le phénomène de réception de grande ampleur du *Seigneur des Anneaux*, déjà commenté plus haut, sur les campus américains – et notamment les campus scientifiques qui ont formé les futurs informaticiens, comme celui du Massachussetts Institute of Technology – et la confusion éditoriale entre fantasy et science-fiction, qui se sont longtemps côtoyées dans les mêmes revues. La culture ludique, le goût pour le jeu de rôle comme pour le jeu vidéo, est également un point de rapprochement essentiel.

Mais la figure du geek et son évolution contemporaine emblématise surtout la nouvelle position paradoxale qu'occupe la fantasy dans le paysage culturel depuis les années 2000,

---

3 volumes, vol. 1. trad. Aude Carlier, vol. 2 trad. Véronique Minder, vol. 3 trad. Nicolas Ancion et Axelle Demoulin, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Black Moon », 2012-2013, puis CLARK Aubrey, 3 volumes, trad. Nicolas Ancion et Axelle Demoulin, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Black Moon », 2013-2014.

[1] PEYRON David, *Culture geek*, *op. cit.*, p. 12-13.

piégée dans une sorte d'espace intermédiaire entre marginalité et massification. Comme le rappelle en effet David Peyron, on peut faire remonter le type du geek à l'Europe médiévale, à des figures telles que celle de « l'idiot du village, une personne en marge mais peu dangereuse pour la communauté et considérée comme amusante ou excentrique »[1]. Aux États-Unis, le terme évolue pour désigner une forme d'étrangeté plus radicale : « [d]ans la catégorie du *freak* (le monstre de foire qu'il fallait avoir pour que le spectacle soit complet), le geek était la figure la moins valorisée, la plus interchangeable et la moins rentable »[2]. Son spectacle consiste à ingérer des objets et matériaux divers, non comestibles, parfois proposés par les spectateurs et spectatrices du *freakshow*. David Peyron voit dans ces premiers sens spécifiques les prémisses de la définition moderne :

> Les deux origines, celle de l'idiot du village et celle des foires, ont des points communs et elles ont toutes les deux influencé les formes actuelles. On retrouve dans la première l'idée de décalage, d'asociabilité et de folie. Le geek est ainsi un « idiot social » qui a du mal à communiquer. Avec l'autre acception qui garde les traces d'une forme de marginalité, arrive l'idée d'une capacité surhumaine (qui peut être feinte) à avaler tout et n'importe quoi avec avidité, et ce de manière pantagruélique.[3]

Le geek serait donc celui qui dévore en quantité phénoménale des objets eux-mêmes inadaptés : cette image d'ingestion rejoint l'assimilation de connaissances, à la fois dans le domaine de l'informatique (qui fut, dans ses débuts, marginal au sein des sciences) et dans le champ culturel, où il se nourrit et *consomme*, littéralement, des objets fictionnels et ludiques « de marge » : jeux de rôle, *pulps*, et autres récits de genre qui n'entrent pas dans la catégorie des savoirs généralistes. Mais le sens du terme évolue progressivement au fil du XXe siècle, et son emploi se généralise dans les milieux scolaires et estudiantins. Dès les années 1970, il désigne, de manière moins péjorative et plus généraliste, des « passionnés (toujours extrêmes et hyper focalisés), de pratiques techniques et culturelles assez précises qui, elles aussi, connaissent soit leur début, soit une spectaculaire renaissance »[4]. Les points de rapprochement entre public geek et lectorat de fantasy sont nombreux. Pour David Peyron, « un geek est en quelque sorte le 'lecteur idéal' énoncé par Anne Besson[5] lorsqu'elle évoque l'importance de la profondeur des mondes imaginaires dans les très longs cycles de fantasy et de science-fiction »[6] : le goût du geek pour la connaissance pointue d'un domaine spécifique rejoint

---

[1] *Ibid.*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 22.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 27.
[5] BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS littérature », 2004.
[6] PEYRON David, *Culture geek*, *op. cit.*, p. 70.

l'extrême minutie avec laquelle certains auteurs et autrices de fantasy conçoivent leurs mondes secondaires, et sa tendance à la « dévoration » est bien entendu à relier avec les milliers de pages qui constituent certains grands cycles, en constante expansion.

Les années 2000 représentent encore une fois un moment pivot : le développement des grandes franchises multimédiatiques se déroulant dans des mondes imaginaires de science-fiction et de fantasy transforme les centres d'intérêts des geeks en une culture à part entière, connue de tous et toutes :

> Au cours des années 2000, il est de plus en plus question de culture geek, de sous-culture, voire de communauté. […] Il va se produire une sorte de basculement, d'abord aux États-Unis, puis en France où le mot geek était lié uniquement à l'informatique et quasiment inconnu du grand public. Le geek va devenir de moins en moins péjoratif et devenir « culture ». On passe d'un individu auquel sont attribués des caractéristiques, à ce qui serait un mouvement collectif et à des objets culturels geeks.[1]

Ce phénomène de valorisation et de popularisation du geek et du champ culturel qui lui est associé s'illustre notamment via l'apparition de fictions qui mettent en scène ce personnage (lequel devient presque un archétype). Aux États-Unis, c'est bien sûr la célèbre sitcom *The Big Bang Theory* (diffusée sur CBS, 2007-2019) qui illustre cette transformation. En France, comme le note Anne Besson, le terme geek « n'apparaît dans le vocabulaire français qu'en 2005 »[2] et ce personnage-type est mis en scène dans plusieurs fictions humoristiques dans les années suivantes – ce qui rejoint la tendance française du détournement parodique (déjà notée plus haut) :

> […] la sitcom *NerdZ* (NoLife, 2007-2011 ou le film *Cyprien* (David Charhon, 2008, avec Elie Semoun dans le rôle-titre), surfent sur la tendance avec une nette orientation vers l'amateurisme assumé, dans le premier cas, la caricature dans le second. On peut y voir plus largement un trait commun à l'appropriation française des cultures de l'imaginaire et pratiques faniques, marquées par un très fort courant parodique : les grands succès nationaux, qu'il s'agisse des *Lanfeust*, déjà évoqués, du *Donjon de Naheulbeuk* ou encore de *NOOB*, relèvent d'un même type d'humour potache, dimension majeure de la communication rôliste, qui m'apparaît comme un nouvel indice de préservation volontaire de traits d'enfance ou d'adolescence.[3]

La figure du geek bénéficie ainsi d'un « mouvement de valorisation extrêmement rapide »[4], qui tend à établir une confusion entre les cultures de l'imaginaire et la culture populaire au sens large. C'est pour cette raison que la trajectoire du geek nous intéresse ici : ce

---

[1] *Ibid.*, p. 58.
[2] BESSON Anne, *Constellations*, *op. cit.*, p. 255.
[3] *Ibid.*, p. 257.
[4] *Ibid.*, p. 255.

« bond » effectué de la culture de niche à la culture de masse nous apparaît comme emblématique du bouleversement subi par la fantasy dans ces mêmes années. Si les deux publics ne sont pas exactement superposables, ils se recoupent de manière indéniable, en s'appuyant notamment sur l'importance croissante du numérique. La fantasy s'intègre ainsi (partiellement) à un ensemble de pratiques culturelles qui mêlent les nouvelles technologies et les genres de l'imaginaire désormais popularisés en grande partie par d'autres médias que la littérature. Anne Besson synthétise ainsi ce phénomène, en mettant l'accent sur l'extrême rapidité de ce bouleversement :

> Ainsi, en une dizaine d'années marquées par la pénétration des nouvelles technologies dans le quotidien le plus partagé, les champs de spécialisation traditionnels du *fan/nerd* (un mélange d'innovations technologique, de genres de l'imaginaire, de « pulp » et « pop » culture) en sont venus à se confondre avec les goûts du plus grand nombre, devenu dès lors capable de comprendre, de mesurer, l'étendue de ses connaissances sans toutefois l'égaler […].[1]

Le poids de cette culture geek désormais très popularisée est d'ailleurs nettement perceptible dans l'espace français en observant les interactions des apprenants et apprenantes sur le forum du MOOC fantasy de l'université d'Artois. Une part non négligeable des membres raconte avoir découvert le genre via ses déploiements multimédiatiques – même si bon nombre d'entre elles et eux sont bien des lecteurs et lectrices (voir III.3.a.). L'observation du fil « Quel amateur de fantasy êtes-vous ? » (MOOC 2, 2016) est particulièrement intéressante dans cette perspective : en tête des points d'entrée non littéraires se trouvent les adaptations du *Seigneur des Anneaux* et d'*Harry Potter*, les séries télévisées (notamment *Buffy contre les vampires*, *Xéna la guerrière*[2] et plus récemment *Game of Thrones*[3]), les films d'animation japonais mais surtout les jeux : jeux de plateau et jeux de rôles pour la génération qui a été adolescente dans les années 1970 ou 1980, jeux vidéo tels que *The Legend of Zelda*[4], *World of Warcraft*[5], *Final Fantasy*[6] ou encore *Skyrim* [7]pour les générations suivantes[8]. Le fil « Êtes-vous (avez-vous été) joueur et sur quels jeux en rapport avec ce MOOC ? » (MOOC 1, 2015) fournit également

[1] *Ibid.*, p. 258.
[2] *Xéna, la guerrière*, 134 épisodes, Syndication, 1995-2001.
[3] *Game of Thrones*, HBO, 73 épisodes, 2011-2019.
[4] *The Legend of Zelda*,19 jeux, Nitendo, 1986-2021.
[5] *World of Warcraft*, Blizzard Entertainment, 9 extensions, 2004-2022.
[6] *Final Fantasy*, Square Enix, 15 jeux, 1987-2016.
[7] *The Elder Scrolls V: Skyrim*, Bethesda Game Studios, 2011.
[8] L'interface des forums du MOOC fantasy ne permettant pas d'accéder aux informations de profil de participants à partir de leurs messages, nous ne pouvons retracer plus précisément les classes d'âge quand les participants ne précisent pas ces informations eux-mêmes dans le fil, d'où une certaine approximation ici due aux limitations techniques.

plusieurs informations utiles à ce sujet. La question, posée par Haazheelt, se subdivise ensuite en deux interrogations qui illustrent bien le « tournant culturel geek » des années 2000 :

> 1. Les plus jeunes n'abordent-ils la culture fantasy dans les jeux que par les MMORPG ou bien les jeux « déconnectés » constituent-ils encore une part importante aujourd'hui ?
>
> 2. Lorsque le cas s'y prête, un autre média précède-t-il les jeux dans la découverte d'un nouvel univers ou inversement ?
>
> (message posté par Haazhelt, MOOC 1, 2015)[1]

Les apprenants et apprenantes qui répondent aux différentes questions partagent à la fois leur expérience personnelle et leur opinion sur les pratiques culturelles d'autrui (et notamment des « plus jeunes » cités par Haazheelt). Les réponses mettent en valeur la dimension multimédiatique évidente prise par le genre au fil des décennies 2000 et 2010 :

> […] Pour les jeunes et la découverte d'un univers ça peut dépendre des goûts de la famille, de son cercle d'amis et bien sûr de l'époque. Aujourd'hui c'est clair que les jeux vidéo ont une grosse influence, mais les livres et le cinéma également ces trois médias étant plus que jamais connectés et c'est une très bonne chose, ça évite le cloisonnement (cf l'engouement actuel pour la série *The Witcher*).
>
> Moi étant jeune ce sont les *Livres dont vous êtes le héros* qui avaient la place des jeux vidéo d'aujourd'hui. J'ai lu des livres classiques surtout après, mais l'avantage de ces livres c'est qu'ils réunissaient eux-mêmes plusieurs médias/arts : la littérature, le dessin, le jeu, l'imaginaire (Fantasy ou SF) de quoi inspirer un esprit tout prêt à se nourrir.
>
> Les jeux vidéo ont su conserver pour certains ces liens étroits, ces ponts culturels, directement ou non. Un jeu vidéo peut rendre très créatif : écriture de fanfics, court-métrages amateurs en hommage, cosplays, etc...
>
> Un autre exemple : c'est en jouant à *La Guerre du Nord* que j'ai eu envie de relire *Bilbo le Hobbit* et que je me suis remis à lire un roman chose que je n'arrivais plus à faire depuis quelques années.
>
> (message posté par GregR37, MOOC 1, 2015)

Les autres réponses à ce fil témoignent également d'une grande plasticité des pratiques médiatiques : quel que soit le point d'entrée, les amateurs et amatrices de fantasy « sautent » sans difficulté d'un support à un autre – tant que celui-ci a bien un lien, thématique ou esthétique, avec les univers de fantasy et de science-fiction qu'il ou elle affectionne. Cette observation permet de constater l'évolution de la « niche » et du « sous-genre » en une culture

[1] Comme annoncé en introduction, nous avons fait le choix de citer tous les messages issus de forums en ligne sans normaliser l'orthographe et la typographie, comme il est d'usage en sociologie. Nous nous sommes permis une seule altération : le passage en italique des titres des œuvres citées, afin que celles-ci soient plus aisément repérables lors de la lecture des citations.

médiatique, nettement plus structurée par les univers et les franchises que par les médias utilisés.

Ce changement se cristallise dans la différence que trace David Peyron entre le geek et le fan et montre bien l'interpénétration de ces deux tendances : « [s]i les fans ne se limitent pas à un objet, celui-ci peut malgré tout servir de point de ralliement, de plus petit dénominateur culturel commun. Or, *a priori*, ce n'est pas le cas chez les geeks pour qui la multitude constitue le cœur de la pratique »[1]. Dans cette perspective, si le premier lectorat de fantasy en France semble se situer nettement du côté de la « niche » rôliste et donc du côté des fans spécialistes, la nouvelle popularité de la culture geek permet un élargissement des pratiques et des corpus, désormais fictionnels dans un sens plus vaste, qui ne se limitent pas à la littérature et aux manuels de jeux de rôle. Anne Besson commente ainsi cette évolution, en citant les propos du sociologue Éric Maigret :

> Cette culture est devenue un centre d'intérêt dans les proportions mêmes de son ancienne marginalisation – au point qu'Éric Maigret, dans une des manifestations du nouvel intérêt pour la question, peut déjà poster la question provocante de la « fin des *fan studies*[2] ».[3]

Sans partager le point de vue de Maigret (nous verrons d'ailleurs en III.3. qu'il existe toujours bel et bien des fandoms au sein du lectorat de la fantasy), nous pouvons en effet constater, à l'échelle internationale comme dans l'espace français, une interpénétration de la culture geek désormais « massifiée » avec des cercles de lecteurs et de lectrices de fantasy plus spécialistes, dans une vaste évolution des pratiques culturelles hybridant toujours plus les supports médiatiques et variant les points d'entrée, comme autant de terriers de lapin débouchant sur le Pays des Merveilles – cette image littéraire s'est d'ailleurs significativement déclinée dans le monde ludique des jeux en réalité augmentée[4].

---

[1] PEYRON David, *Culture geek*, *op. cit.*, p. 70.
[2] « The end of fan studies ? », communication d'Éric Maigret lors de la journée d'études « La Culture du fan, vers une nouvelle sociologie des publics », Sorbonne Nouvelle-Paris Nord, 27 avril 2012.
[3] BESSON Anne, *Constellations*, *op. cit.*, p. 258.
[4] *Ibid.*, p. 389.

c. *La « fantasy de divertissement »[1] des éditions Bragelonne : une « success-story »[2] française ?*

Du côté du marché du livre, la création des éditions Bragelonne par Stéphane Marsan et Alain Névant en 2000 coïncide parfaitement avec ce phénomène de massification, de manière à la fois chronologique et structurelle. D'autres maisons d'édition indépendantes apparaissent bien sûr au cours de la même décennie, comme ActuSF (d'abord un webzine, qui devient éditeur de fantasy et de science-fiction en 2003) ou encore Les Moutons électriques et La Volte qui débutent toutes deux en 2004, mais nous nous focaliserons ici sur Bragelonne dans la mesure où son histoire et les différentes évolutions de sa ligne éditoriale reflètent de manière exemplaire la réception de la fantasy dans cette période. Si la jeune maison d'édition publie quelques plumes françaises ayant suivi Marsan après son départ de Mnémos (Fabrice Colin, Mathieu Gaborit ou Sabrina Calvo), elle s'intéresse en effet surtout à la traduction d'œuvres de fantasy anglophones rencontrant un grand succès commercial dans leur pays d'origine, mais encore inconnues du public français. Comme l'explique Alain Névant lors d'un entretien avec *Lecture Jeunesse*, l'objectif de la maison au moment de sa création est même de s'intéresser au catalogue le plus populaire et accessible des maisons d'édition anglaises et américaines – soit la branche du genre communément appelée « big commercial fantasy » :

> Nous avons commencé il y a 14 ans avec 50 000 Francs en poche. En 2000, j'ai été viré de chez Flammarion, au moment où Stéphane Marsan quittait Mnémos, une maison d'édition de *fantasy* « française » qu'il avait créée en 1995. Nous avions constaté que les éditeurs existants à l'époque, comme l'Atalante, Robert Laffont, Denoël, etc. étaient hyperspécialisés et n'éditaient que de la *fantasy* destinée à un public érudit. A nos yeux, il manquait la base, c'est-à-dire des fondamentaux et non pas des textes très difficiles et ciselés. C'est ainsi que nous avons décidé de republier les auteurs des années 1970 et 1980 pour constituer un catalogue d'initiation. Or, avec 50 000 exemplaires vendus, nos premiers livres sont devenus, à notre échelle, des *bestsellers*. Cela nous a permis de multiplier les publications mais aussi de proposer insidieusement des textes primés dans le monde, même si à notre grand dam ils ne se vendent quasiment pas en France.[3]

Leur première parution traduite est *Légende*[4] de l'écrivain britannique David Gemmell, publié en langue originale en 1984. Le succès en France ne laisse aucun doute : le premier tirage

---

[1] ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 3*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=3], consulté le 2 juin 2022.
[2] SYFANTASY, *Entretien avec Stéphane Marsan (Bragelonne), 2ème partie*, [https://syfantasy.fr/actualites/entretien-avec-stephane-marsan-bragelonne-2eme-partie/], consulté le 23 mai 2022.
[3] DE LEUSSE-LE-GUILLOU Sonia, *Entretien avec Alain Nevant (Bragelonne) | Lecture Jeunesse*, [http://www.lecturejeunesse.org/articles/entretien-avec-alain-nevant-bragelonne/], consulté le 18 mai 2022.
[4] GEMMELL David, *Légende*, trad. Alain Névant, Paris, Bragelonne, 2000.

de *Légende* est épuisé en trois semaines[1]. Bragelonne publie au fil des années suivantes la totalité du cycle *Drenaï*[2] dont est tiré *Légende*, ainsi que plusieurs autres sagas populaires dans le monde anglophone, comme *Le Maître du temps*[3] de Louise Cooper, *Orcs*[4] de Stan Nichollsou encore *Shannara*[5] de Terry Brooks. La maison continue également de s'intéresser aux auteurs français, et publie notamment le cycle celtisant (et tolkienien) *La Moïra*[6] d'Henri Lœvenbruckou *Leïlan*[7] de Magali Ségura– des œuvres de facture classique qui s'harmonisent avec le catalogue de la maison.

En 2005, Bragelonne publie le premier numéro d'une anthologie annuelle, sobrement intitulée *Fantasy*, afin de célébrer les cinq ans d'existence de la maison d'édition. La préface, qui dresse un rapide bilan commercial et réaffirme la ligne éditoriale, est particulièrement éclairante sur l'éclosion rapide du genre en France dans ces années :

> Pourtant, il s'est passé un truc ces cinq dernières années. On a vu la Fantasy prendre un essor commercial et médiatique (dominé par les phénoménaux *Harry Potter* et *Le Seigneur des Anneaux*) dans le roman, la jeunesse, le cinéma… Ou, pour le dire autrement, plusieurs œuvres à succès, anciennes ou plus récentes, ont été remarquées comme relevant de la Fantasy.
>
> Dans le même temps, alors que nombre d'acteurs de la SF et de la Fantasy affirmaient que ce secteur était déjà saturé et que les maisons d'édition allaient disparaître les unes après les autres, Bragelonne a constitué un catalogue de 113 titres, vendu 640 000 exemplaires, embauché 11 salariés, cédé des droits de traduction en 7 langues et pris une place prépondérante sur les tables des libraires.[8]

Stéphane Marsan attribue en partie ce succès à la politique éditoriale spécifique de Bragelonne, qui a choisi de rester aussi fidèle que possible aux parutions en langue originale, que ce soit dans la traduction comme dans l'architecture interne à chaque cycle :

> Ainsi, le souci de la traduction, qui s'exprime notamment par le fait d'avoir fait retraduire les récits déjà parus avant notre édition : *Shannara* (T. Brooks), *La Première leçon du sorcier* (T. Goodkind), *Princess Bride* (W. Goldman). En effet, la faible qualité des traductions et le manque de vigilance des éditeurs à ce sujet avaient été responsables de nombreux échecs en SF et Fantasy et avaient participé à la piètre image de ces genres littéraires.
>
> De même, la force d'un récit résidant notamment dans sa construction et son unité, il était inconcevable de diviser des romans anglo-saxons en plusieurs

[1] MARSAN Stéphane, « Bragelonne, épisode 5 », *Fantasy*, Paris, Bragelonne, 2005, p. 11.
[2] GEMMELL David, *Drenaï*, 11 volumes, vol. 1 à 7 trad. Alain Névant, vol. 8 trad. Karim Chergui, vol. 9 Claire Jouanneau, vol. 10 et 11 trad. Rosalie Guillaume, Paris, Bragelonne, 2000-2010.
[3] COOPER Louise, *Le Maître du temps*, 3 volumes, trad. Ange, Paris, Bragelonne, 2001-2002.
[4] NICHOLLS Stan, *Orcs*, 3 volumes, trad. Isabelle Troin, Paris, Bragelonne, 2001-2002.
[5] BROOKS Terry, *op. cit.*
[6] LŒVENBRUCK Henri, *La Moïra*, 3 volumes, Paris, Bragelonne, 2001-2002.
[7] SEGURA Magali, *Leïlan*, 3 volumes, Paris, Bagelonne, 2002-2003.
[8] MARSAN Stéphane, « Bragelonne, épisode 5 », *op. cit.*, p. 10.

> tomes français. La tomaison artificielle est le meilleur moyen de trahir l'œuvre et de lasser les lecteurs… C'est une question de respect de l'auteur, tout simplement. Aussi avons-nous préféré prendre le risque de publier de très gros ouvrages à un prix raisonnable, eu égard au coût du papier et de la traduction. Il y a une justice : le risque a payé ![1]

Si nous avons déjà développé plus haut la question des mauvaises traductions, la critique de la « tomaison artificielle » que dresse ici Marsan nous apparaît comme une référence directe au redécoupage traditionnellement opéré par les éditions Pygmalion. C'est, d'après Marsan, cette plus grande fidélité aux œuvres originales qui a permis à la fantasy de trouver son public en France et à Bragelonne de remporter une telle adhésion du lectorat. Mais le succès commercial remporté par la maison d'édition témoigne surtout de l'importance nouvelle que la fantasy occupe à compter des années 2000 : elle connaît une forme d'âge d'or et en vient même à supplanter la science-fiction. La relation qu'entretiennent les deux genres tend même à s'inverser : cette fois-ci c'est Marsan qui, constatant la baisse de popularité de la science-fiction, accepte d'ouvrir le catalogue de Bragelonne à quelques titres en créant une collection spécialisée :

> Avant tout, je tiens à rappeler que j'aime, nous aimons, la Fantasy. On n'en publie pas parce que ça marche, mais parce que ça nous plaît. Si, de fait, le catalogue Bragelonne a une orientation Fantasy très largement majoritaire, il a également inclus quelques titres de science-fiction et de fantastique, dont la réception a été diverse, notamment en raison de l'image Fantasy de notre maison. […]
>
> Cinq ans plus tard, les données et le marché ont changé. *Primo*, la notoriété de Bragelonne, si elle profite à des ouvrages inclassables, est associée à la Fantasy en général et en particulier aux auteurs les plus vendus : Gemmell, Goodkind, Feist, Lœvenbruck, Nicholls… […]
>
> *Deuzio*, la science-fiction, pour prendre cet exemple, souffre d'un manque de parutions, ce qui engendre la frustration de son lectorat, la frustration engendre la rancœur (la souffrance mène à la haine et, comme chacun sait, au côté obscur !), comme si la Fantasy était responsable du déclin commercial de la SF… C'est pourquoi nous allons créer une collection de science-fiction, dirigée par Jean-Claude Dunyach (autant y coller quelqu'un qui s'y connaît).[2]

Le texte met ici clairement en exergue l'inversion du rapport de force entre les deux genres : si la fantasy a longtemps souffert de passer pour une sous-catégorie peu honorable de la science-fiction, c'est ici Marsan, éditeur de fantasy, qui accorde une faveur au lectorat de science-fiction en créant une collection pour ce genre désormais en perte de vitesse. Anne Besson commente

[1] *Ibid.*, p. 14.
[2] *Ibid.*, p. 11-12.

cette inversion dans une interview donnée au *Point Pop* en 2018, preuve que cette tendance s'est confirmée sur les deux décennies suivantes :

> C'est un constat qui est tout à fait vrai et que l'on peut lier au succès des grandes franchises de fantasy au début des années 2000. Cela a entraîné un rééquilibrage global du marché éditorial et une acculturation du public. La génération *Harry Potter* est friande de fantasy. Cela fait longtemps qu'on évoque le déclin de la science-fiction avec la perte de confiance du public face aux progrès scientifiques.[1]

Bragelonne réaffirme sa politique éditoriale – s'intéresser aux œuvres populaires de la sphère anglophone et suivre ses « effets de mode » successifs – en créant le label Milady en 2008. Ce département dirigé par Isabelle Varange (anciennement chez Christian Bourgois) propose des nouvelles traductions mais aussi des rééditions de grandes franchises comme *Lancedragon* et *Les Royaumes oubliés* (qui sont adaptées de campagnes de *Donjons & Dragons*), ou encore des novellisations autour du personnage d'Indiana Jones, avec la particularité d'éditer tous ces titres principalement au format poche – ce qui permet à l'éditeur de ne pas revendre les droits sur les romans de son catalogue à d'autres maisons d'édition[2]. Comme l'explique Stéphane Marsan, « Milady a une vocation obstinément mass market, qui consiste à proposer des romans à ceux qui ne mettent pas 25 euros dans un bouquin et/ou qui ne vont pas en librairie »[3].

En termes de contenu, la principale nouveauté du label Milady découle directement de la nouvelle tendance issue du succès de *Twilight*. Milady est en effet surtout célèbre pour sa collection dédiée aux romans de fantasy urbaine et de romance paranormale incluant des vampires, genre que Bragelonne baptise d'un nouveau néologisme, « bit-lit », soit « littérature-morsure ». Cette collection édite des œuvres écrites dans le sillage de la saga à succès de Stephenie Meyer, mais s'intéresse aussi à des cycles bien antérieurs, comme celui d'*Anita Blake tueuse de vampires*[4] de Laurell K. Hamilton, dont l'héroïne est une réanimatrice de zombies et une chasseuse de vampires. Cette saga commencée en 1993, conçue de manière sérielle avec une enquête par roman, met notamment en scène un triangle amoureux entre une humaine, un

---

[1] CHERY Lloyd et DE LA VALETTE Phalène, *Interview d'Anne Besson : « Aujourd'hui, écrire du Seigneur des anneaux serait démodé »*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/aujourd-hui-ecrire-du-seigneur-des-anneaux-serait-demode-18-12-2018-2280371_2920.php], consulté le 13 mai 2022.

[2] BONNAVENT Emmanuelle, *Entretien avec Stéphane Marsan de Bragelonne – seconde partie*, [https://barbacom.fr/entretien-avec-stephane-marsan-de-bragelonne-seconde-partie/], consulté le 19 mai 2022.

[3] BEIRAMAR Emmanuel, *Stéphane Marsan ou la genèse de Milady*, [http://www.fantasy.fr/interviews/view/152/stephane-marsan-ou-la-genese-de-milady], consulté le 19 mai 2022.

[4] HAMILTON Laurell K., *Anita Blake tueuse de vampires*, 27 volumes, trad. Isabelle Troin (vol. 1 à 25) puis Claire Jouanneau (vol. 26) et Isabelle Pernot (vol. 27), vol. 1 à 4, Paris, Pocket, coll. « Terreur », vol. 5 à 9, Paris, Fleuve Noir, coll. « Thriller Fantastique », vol. 10 à 27, Paris, Milady, coll. « Bit Lit », 2002-en cours.

vampire et un loup-garou, présentant ainsi les mêmes ingrédients que *Twilight* (mais plus proche en vérité de *Buffy contre les vampires*, qu'elle précède d'ailleurs de quelques années). Sa grande proximité avec le roman policier (noirceur, scènes de crimes violentes) et sa dimension érotique la différencient pourtant nettement du cycle pour adolescents qu'est *Twilight* et s'adresse plutôt à un public averti. Publiée en français chez Pocket dans la collection « Terreur » puis chez Fleuve Noir jusqu'en 2006, la traduction de la série *Anita Blake* avait été interrompue faute de trouver son public : elle fait partie des premiers titres rachetés par Milady, qui se lance dans la réédition des premiers volumes puis dans la publication de la suite (vingt-deux tomes sont actuellement parus en français). Les titres de « bit-lit » édités par Bragelonne cherchent ainsi à conquérir à la fois des lecteurs et lectrices de *Twilight* qui ont grandi, mais aussi le public un peu plus âgé de la fantasy urbaine, des *Chroniques des vampires* d'Anne Rice[1] et de *Buffy contre les vampires*, et surtout le vaste public de la romance, qui devient une de leurs principales cibles.

Toujours dans le sillage de *Twilight*, qui a créé une corrélation entre les genres de l'imaginaire et la romance en croisant leurs publics, Milady inclut en effet une collection dédiée à ces fictions (qui ne sont pas toujours assortie d'éléments surnaturels). Alain Névant présente cette nouvelle orientation comme un choix stratégique, qui démontre la réactivité et la compétitivité de la maison d'édition : « puisque la romance représente 50% du chiffre d'affaires de l'édition dans le monde, Milady en publie désormais. Le choix a été judicieux puisque nous avons pris 10% de part de marché en 1 an et demi »[2]. Le nouveau label Castelmore, créé en 2010, poursuit dans la lignée de Milady avec ses multiples collections de poche par genres (« Terreur », « Fantasy », « Dystopie », « Bit-Lit »…) mais se présente cette fois-ci explicitement comme un département dédié au lectorat de jeunesse et à la catégorie « young adult ». Stéphane Marsan assume pleinement l'intention commerciale de ces créations de labels et de nouvelles étiquettes ; l'objectif est d'attirer vers la fantasy un lectorat féminin qui ne serait *a priori*, d'après l'éditeur, pas intéressé par ce genre[3] :

> En effet, lorsque nous nous sommes ouverts au Young Adult et à la jeunesse avec *Castelmore*, ou aux comics avec *Milady Graphics*, et d'une certaine façon à la bit-lit et à la romance par la suite, il s'agissait davantage d'une segmentation commerciale. Nous avons réalisé qu'il y avait une demande

[1] RICE Anne, *Chroniques des vampires*, 11 volumes, trad. Tristan Murail (vol. 1), Béatrice Vierne (vol. 2), Evelyne Briffault et Anne De Vogue (vol. 3), Jean Rosenthal (vol. 4), Isabelle Glasberg (vol. 5), Michelle Charrier (vol. 6 à 9), Leslie Boitel (vol. 10), Eric Betsch (vol. 11), vol. 1 à 7, Paris, Pocket, coll. « Terreur », vol. 8 à 10, Paris, Plon, vol. 11 Paris, Michel Lafon, 1988-2016.

[2] DE LEUSSE-LE-GUILLOU Sonia, « Entretien avec Alain Nevant (Bragelonne) | Lecture Jeunesse », *op. cit.*

[3] Nous verrons en III.3.a. qu'il s'agit d'une conception erronée, le lectorat de fantasy étant marqué par une forte présence féminine.

> grandissante de la part des lecteurs, et nous avons décidé d'y répondre. Pour la bit-lit par exemple, le phénomène prenait une telle ampleur aux États-Unis, qu'il fallait prendre la vague. Nous avons eu la chance et le flair de nous lancer bien avant les autres. La bit-lit, aujourd'hui le genre de l'imaginaire qui se vend le mieux, attire un public plus large. Beaucoup plus de filles qui, historiquement, ne s'intéressaient pas vraiment à la fantasy, et encore moins à la SF.[1]

Bragelonne est également célèbre pour sa « politique numérique offensive »[2] : en 2014, Alain Névant annonce que « Bragelonne est le premier éditeur numérique du marché avec 12% de son chiffre d'affaires par ce biais, et 80% de son offre sous ce format, sans aucune DRM bien sûr »[3]. La maison propose régulièrement des offres massives sur son catalogue d'e-books, et crée en 2014 une collection primo-numérique, Snark, qui se concentre sur des publications feuilletonnantes d'auteurs et autrices françaises (comme Sophie Dabat ou Cécile Duquenne).

Si le succès éclatant de Bragelonne illustre la nouvelle visibilité de la fantasy en France, les choix éditoriaux de la maison d'édition continuent d'assimiler le genre à une culture de masse perçue comme éminemment commerciale. En effet, le catalogue de l'éditeur se concentre principalement sur des œuvres qui font écho, par des similitudes thématiques, à des best-sellers anglophones, donnant à l'ensemble du genre la réputation de suivre des grandes tendances importées principalement des États-Unis. Les innombrables volumes des séries publiées en poche par Castelmore et Milady, peu coûteux et renvoyant à des codes esthétiques clairement identifiables, s'inscrivent à la fois pleinement dans la logique des littératures de genre, comme ont pu le faire certaines collections de Fleuve Noir dans les années 1970 et 1980, mais répondent par un effet d'écho à de grands succès commerciaux d'outre-Atlantique, donnant encore une fois le sentiment d'un genre répétitif qui cherche à tirer le maximum de profit de formules déjà usées.

Bragelonne est d'ailleurs régulièrement critiquée au sein du lectorat de fantasy pour ses choix éditoriaux plus commerciaux que littéraires. Il lui est également reproché « d'asphyxier le genre en publiant trop d'ouvrages »[4] – ce dont les éditeurs se défendent vivement. Sur le forum de la troisième édition du MOOC, un apprenant attribue un « recul » du marché de la fantasy adulte en France aux choix de certaines grandes maisons d'édition – il ne cite pas directement Bragelonne, mais son message en vise très clairement la ligne éditoriale :

---

[1] BONNAVENT Emmanuelle, « Entretien avec Stéphane Marsan de Bragelonne – seconde partie », *op. cit.*
[2] DE LEUSSE-LE-GUILLOU Sonia, « Entretien avec Alain Nevant (Bragelonne) | Lecture Jeunesse », *op. cit.*
[3] *Ibid.*
[4] BEIRAMAR Emmanuel, « Stéphane Marsan ou la genèse de Milady », *op. cit.*

> Personnellement, je pense que ce recul est dû en grande partie aux grosses maisons d'édition qui ont toujours fait mauvaise presse à ce « sous-genre » selon eux.
>
> Il y a en France cette culture élitiste héritée de Balzac et Baudelaire qui freine énormément de projets. Pourtant, la fantasy nécessite plusieurs casquettes, car, en plus d'une narration efficace et d'une structure littéraire adaptée, il faut faire visualiser un univers inconnu. Comme le dit Bernard Werber, il est toujours aisé de plaire à un microcosme, mais satisfaire le plus grand nombre, comme c'est le cas de la littérature dite populaire, est très difficile.
>
> Pour satisfaire un lectorat malgré tout très présent, les grandes maisons se contentent de traduire les grands succès sans prendre de risque.
>
> Je pense également que l'évolution de la SFFF a quelque peu freiné la fantasy. La bit-lit a occupé les vitrines des librairies. Puis avec le carton d'*Hunger Games*, la dystopie a pris une place très importante. Auparavant, la SFFF était composée essentiellement de fantasy et de SF. Aujourd'hui, les genres se sont multipliés, mais il n'y a pas plus de lecteurs. Lorsqu'on observe les plus grosses ventes de fantasy, on constate qu'il s'agit de séries écrites il y a des années (10 à 30 ans pour la plupart). (Message posté par lordtregor, fil « La fantasy, un marché en recul ? », MOOC 3, 2017).

L'absence de prise de risque, qui se manifeste par la traduction de best-sellers et la segmentation continuelle du genre pour épouser chaque phénomène médiatique (*Twilight* puis *Hunger Games*), fait en effet partie des reproches les plus fréquemment adressés à Bragelonne. Dès le lancement de Milady en 2008, les critiques sur les forums du site Elbakin.net, dans un fil spécialement dédié à l'actualité du nouveau label[1], sont acerbes. Bien que les membres du forum soient plutôt enthousiastes à l'idée de retrouver les parutions de Bragelonne en poche à des prix plus abordables, la ligne éditoriale de Milady suscite à la fois des inquiétudes quant à la qualité des parutions, ainsi que des commentaires ironiques sur la rentabilité (« M'enfin, là, ça sent quand même l'alimentaire… »[2]). Les reproches principaux concernent d'abord le titre, qui évoque pour certains la collection Harlequin, ainsi que les rééditions des volumes des *Royaumes oubliés* (considérés comme peu intéressants) et enfin les novellisations issues de grandes franchises comme *Indiana Jones* ou *Buffy*. Les couvertures divisent, jugées tantôt réussies, tantôt inesthétiques.

> C'est sûr que là, on peut difficilement faire pire. N'empêche que ça fait quand même très label B, et je passerais sur les titres proposés qu'on peut tout de même assimiler à de la récup' ou à des restes laissés par les autres éditeurs poches... Je ne dis pas que c'est totalement vrai, parce qu'il y a des titres

[1] ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 1*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=1], consulté le 2 juin 2022.
[2] Message posté par Perrin, le 4 mai 2008, ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 2*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=2], consulté le 2 juin 2022.

> intéressants (mais pas phares non plus), mais à mon goût les couvs renforcent ce sentiment.[1]

Mais c'est surtout l'ouverture de Milady au genre de la romance, en 2012, qui suscite des débats enflammés sur le forum. Si certains membres croient d'abord à un canular, d'autres y perçoivent une volonté uniquement mercantile qui vient confirmer une baisse de qualité s'étalant sur les dernières années d'existence de la maison.

> On peut dire que Bragelonne se diversifie.
>
> J'ai grandement l'impression que les éditions Bragelonne deviennent un peu n'importe quoi.
>
> Autant, avant, j'appréciais le fait qu'elles « démocratisent » la fantasy et me fassent découvrir de nouvelles lectures / nouveaux auteurs, autant, maintenant, je trouve que leurs sorties sont de moins en moins intéressantes (sans vouloir dire très moyennes/médiocres AMHA[2]) même si je reconnais que leur puissance éco. leur permet de nous faire découvrir de belles perles mais cela reste trop rare.
>
> En jetant un coup d'œil à ma bibliothèque, je me suis rendue compte que je n'avais qu'un Bragelonne (*Le Nom du Vent*) et je crois malheureusement que je continuerai à acheter le moins possible chez eux.[3]

Certains membres acceptent sans problème que l'offre de la maison se diversifie, observant cette fois-ci une trajectoire inversée – allant du genre spécifique de la fantasy à une ligne éditoriale plus généraliste – mais déplorent malgré tout une baisse de qualité des publications :

> J'ai acheté du Bragelonne jusqu'à il y a à peu près deux ans.
>
> Depuis je trouve qu'effectivement la qualité s'est dégradée, au profit de la quantité, et surtout de la possible rentabilité commerciale (parution de nombreux romans du même genre : bit-lit, « big commercial fantasy », etc...).
>
> Maintenant je trouve mon bonheur ailleurs, et ça me va très bien comme ça. Il reste quelques jolis coups d'éclat chez eux, mais globalement je trouve que la qualité diminue...
>
> Maintenant, c'est sûr qu'arrivé à un certain stade de développement, la diversification est une voie on ne peut plus logique...[4]

D'autres membres, comme Fabien Lyraud (désormais éditeur chez Pulp Factory), estiment que cette nouvelle direction par la maison procède de ses choix de distribution :

> Ils se sont fait piéger par leur propre marketing. C'est un peu le choc en retour de l'effet bit lit.

---

[1] Message posté par Altan, le 21 mai 2008, ELBAKIN - FORUMS, « Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 3 », *op. cit.*
[2] Acronyme de l'expression « à mon humble avis ».
[3] Message posté par Plume, le 23 mars 2012, ELBAKIN - FORUMS, « Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 3 », *op. cit.*
[4] Message posté par Lorhkan, le 23 mars 2012, *Ibid.*

> Ils ont voulu être distribué dans la grande distribution. Et à la fin pour consolider leur position commerciale, ils sont obligés de vendre de la littérature de supermarché. (Je rappelle que Harlequin n'est distribué quasiment que dans ce circuit.).
>
> Ils auraient réfléchi sur des circuits de distribution alternative, ils auraient sans doute pris une autre direction.[1]

La discussion se poursuit ensuite en abordant des enjeux plus politiques : la romance est notamment critiquée par plusieurs membres du forum pour ses stéréotypes misogynes ; Ils reprochent à Bragelonne de chercher à cibler un public féminin en jouant sur des représentations genrées qui devraient être combattues. D'autres membres s'opposent cependant à cette ligne de discours en rappelant la réception particulièrement houleuse de la fantasy dans ses débuts, et en dénonçant un éternel retour du mépris à l'égard des littératures de genre, même au sein d'un public qui en lit déjà :

> En ce qui concerne le choix de Milady de se tourner vers la romance, je suis assez surprise de certains avis. Nous qui avons justement l'habitude de lire de la fantasy, décriée par beaucoup comme un sous-genre de littérature, pourquoi aujourd'hui appliquer les mêmes arguments (que d'habitude nous refusons) à d'autres genres ? N'existe-t-il pas de bonne romance, ou de bonne bit-lit ? Certainement, même si ces œuvres sont noyées dans la masse je ne vois pas trop en quoi on pourrait juger un genre littéraire sur ses œuvres les plus médiocres (car des œuvres médiocres, il y en a partout, dans tous les styles).[2]

Ces débats, qui, comme le pointe justement le message ci-dessus, réactivent des arguments précédemment employés à l'encontre de la fantasy (répétitive, commerciale, portant des valeurs réactionnaires…) montrent la grande permanence de ce type de métadiscours dès qu'une nouvelle segmentation apparaît au sein des littératures de genre[3]. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le rachat en 2022 de Bragelonne par le groupe Hachette[4], et la quasi-disparition, donc, d'une structure indépendante au profit d'un « mastodonte »[5] de l'édition française, a fait couler moins d'encre sur le même forum que l'intégration de titres de romance au catalogue. Un seul message soulève quelques inquiétudes à propos de l'appartenance d'Hachette au groupe

---

[1] Message posté par Fabien Lyraud, le 23 mars 2012, *ibid*.

[2] Message posté par TarMiriel, le 2 avril 2012, ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - page 13*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=13], consulté le 2 juin 2022.

[3] Ce rejet de la romance par le lectorat de fantasy fait d'ailleurs écho à cette réflexion de Jacques Goimard en 2003 : « Les persécutions. Les décennies de mépris des littéraires pour la science-fiction. Et voilà que les fans de science-fiction, à leur tour, méprisent les amateurs de fantasy. De quoi se demander quel genre d'escogriffes les amateurs de fantasy vont bien pouvoir trouver à persécuter dans trente ans. Si La Fontaine était encore en vie, il trouverait là un merveilleux sujet de fable ». GOIMARD Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*, p. 14.

[4] GARY Nicolas, *Hachette Livre absorbe Bragelonne, éditeur de fantasy et SF*, [https://actualitte.com/article/104530/economie/hachette-livre-absorbe-bragelonne-editeur-de-fantasy-et-sf], consulté le 2 juin 2022.

[5] Message posté par Teclis, le 9 février 2022, ELBAKIN - FORUMS, *Infos ! [Bragelonne fait sa rentrée !] - Page 23*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5559&p=23], consulté le 2 juin 2022.

de Vincent Bolloré, mais les présente de manière très elliptique (« [j]e ne m'étends pas sur leurs convictions politiques et sur leurs manœuvres actuelles dans ce domaine »[1]) là où le débat sur la romance avait mobilisé de nombreux membres dix ans plus tôt. Nous pouvons élaborer deux hypothèses qui expliqueraient ce déséquilibre : d'une part, la perte d'influence de Bragelonne dans son propre champ éditorial à la suite de la diversification de ses parutions et de l'apparition d'autres éditeurs indépendants plus sélectifs sur la qualité littéraire, et, d'autre part, le désintérêt pour son catalogue consécutivement à des témoignages d'autrices sur les actes de harcèlement sexuel dont Stéphane Marsan serait l'auteur[2], et son éviction de la maison après ce scandale[3]. La trajectoire des éditions Bragelonne illustre en tous cas de manière exemplaire la « massification » très rapide du genre dans l'espace français : la « fantasy de divertissement » suscite tout d'abord un vif intérêt, dont témoigne un démarrage en flèche sur le plan des ventes, puis une perte de vitalité progressive devant une certaine standardisation des contenus, jugés peu stimulants par un lectorat critique et en quête de nouveauté[4].

d. Une invisibilisation paradoxale

Le succès commercial de la fantasy, propulsée par les « blockbusters » des années 2000, n'équivaut cependant pas à une meilleure reconnaissance du genre dans l'espace français. Stéphane Marsan relève bien le paradoxe lors d'un entretien pour le site SyFantasy.fr en 2017. L'éditeur, en s'appuyant sur son expérience de membre d'une commission du Centre National du Livre, constate un paradoxe entre « un mépris, une méconnaissance, une ignorance totale de la science-fiction, de la fantasy […] dans les hautes sphères de la culture, de l'édition et de la littérature »[5] alors même que le genre est désormais bien connu du grand public :

> En même temps, comment continuer à prétendre que nous sommes une espèce de groupuscule incompris quand les œuvres que nous aimons sont les dix plus gros succès de l'histoire du cinéma, pas seulement le cinéma, dans le livre avec **Harry Potter**, **Le Trône de Fer**, dans une moindre mesure **Tolkien**. […]

---

[1] Message posté par Tybalt, le 9 février 2022, *ibid*.
[2] SALVI Ellen, *#MeToo: le patron d'une maison d'édition mis en cause*, [https://www.mediapart.fr/journal/france/210421/metoo-le-patron-d-une-maison-d-edition-mis-en-cause], consulté le 2 juin 2022.
[3] SALVI Ellen, *#MeToo édition : le patron de Bragelonne est écarté de ses fonctions*, [https://www.mediapart.fr/journal/france/060721/metoo-edition-le-patron-de-bragelonne-est-ecarte-de-ses-fonctions], consulté le 2 juin 2022.
[4] Nous avons cependant bien conscience que ce lectorat expert, qui échange sur les forums dédiés au genre, ne constitue pas la totalité des publics de la fantasy. Il est également à noter que les forums en ligne subissent une baisse de fréquentation massive depuis l'essor des réseaux sociaux et des plateformes de discussion instantanée telles que Discord.
[5] SYFANTASY, « Entretien avec Stéphane Marsan (Bragelonne), 2ème partie », *op. cit.*

> Donc tout ça est en fait problématique.[1]

L'éditeur refuse également de considérer le succès de Bragelonne comme entier, sachant que les ouvrages du catalogue ne sont diffusés que dans dix pour cent des librairies françaises, les autres choisissant de « faire l'impasse » [2] sur les genres de la fantasy et de la science-fiction. Cette invisibilisation du genre en librairie, en bibliothèque ou dans les salons littéraires généralistes est également déplorée par les apprenants et apprenantes du MOOC, comme dans ce message d'Olivier Kueny :

> A propos du recul de la Fantasy, ou de sa difficulté à percer, permettez-moi d'émettre quelques hypothèses. 1/ La question de la prescription en librairie. Jamais je me suis jamais vu proposer un auteur de Fantasy. Bon, je me mets à la place du vendeur qui dirais : « Vous voyez c'est une histoire avec des Elfes et des Hobbits... ». Le genre n'est pas présenté physiquement en rayons. Il est difficile à repérer. 2/ Le rôle des bibliothèques. Il me semble que les fans de Fantasy lisent en bibliothèque. On les comprend quand on voit le nombre de livres à lire dans un cycle de romans de Fantasy. Les fans achètent-ils dès qu'un nouveau livre sort ? La Fantasy est une littérature de fonds me semble-t'il. 3/ N'est-ce pas le signe de son succès ? Parle-t-on encore du genre « aventure » ? La Fantasy en investissant le roman historique, le thriller ne fini-t'elle pas par se disséminer dans le reste ? Difficile de s'y retrouver dans les sous-genres quand on n'est pas déjà un initié. Quand un Chattam passe du thriller à la Fantasy, cela amène-t-il un nouveau public à la Fantasy ? 4/ Y-a-t'il une réelle appétence pour le genre en France, comme pour le thriller ? On voit bien comment culturellement le genre s'est épanouit dans le domaine anglo-saxon. Il y a un vrai sens de l'imaginaire. 5/ L'absence de relais. Même les festivals de fans ne reçoivent pas l'écho qu'il mériteraient dans les média. Je trouve pour ma part scandaleux qu'un événement comme les « Etonnants Voyageurs » fasse l'impasse sur les mondes imaginaires. (Message posté par Olivier Kueny, fil « La fantasy, un marché un recul ? », MOOC 3, 2017).

Ce message aborde non seulement la question de la visibilité et celle de la prescription, et soulève également celle de « l'appétence » pour la fantasy en France par opposition au monde anglo-saxon, rejoignant encore la *doxa* de « l'esprit français » que nous avons déjà observée à plusieurs reprises – et qui revient constamment comme un fil rouge des métadiscours sur le genre. En 2018, Stéphane Marsan publie d'ailleurs dans l'édition en ligne du *Nouvel Observateur* une tribune intitulée de manière significative « Fantasy, fantastique, SF… Mais pourquoi la France a-t-elle un problème avec l'imaginaire ? », déplorant que ces genres « subi[ssent] un manque criant et injuste de reconnaissance intellectuelle, de présence en librairie et d'exposition médiatique »[3]. D'après les chiffres donnés par Marsan dans ce texte,

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] MARSAN Stéphane, *Fantasy, Fantastique, SF... mais pourquoi la France a-t-elle un problème avec l'imaginaire ?*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20181009.OBS3638/fantasy-fantastique-sf-mais-pourquoi-la-france-a-t-elle-un-probleme-avec-l-imaginaire.html], consulté le 7 juin 2022.

les littératures de l'imaginaire représenteraient 7% des ventes d'œuvres littéraires de fiction en France, mais seraient encore très loin d'occuper « 7% des rayons des libraires, 7% des pages livres de la presse écrite, 7% des émissions culturelles à la radio ou à la télévision »[1]. Stéphane Marsan explique non seulement cette invisibilisation via l'argument de « l'esprit français » qui serait hostile aux genres de l'imaginaire, mais s'appuie également sur la dualité entre culture de masse et culture savante ou « élitiste » :

> L'Imaginaire s'est épanoui ailleurs, dans la contre-culture (comme autrefois le romantisme et le surréalisme) à laquelle l'adhésion de la jeunesse permet de dominer les autres arts et industries culturelles et de divertissement qui en pillent (sans cesse) ou en adaptent (souvent) les œuvres. Dans la liste des vingt plus gros succès cinématographiques de tous les temps, on ne compte pas moins de dix-sept films de science-fiction et de Fantasy ! Les séries télé *Game of Thrones* ou *The Walking Dead* passionnent bien au-delà des geeks. L'imaginaire imprègne tout le jeu vidéo, dont le chiffre d'affaires est le double de celui du cinéma, et encore largement la bande dessinée : eh oui, *Astérix* et sa potion magique, c'est de la Fantasy !
>
> Voilà pour l'*entertainment* et ce qui échappe à l'approbation élitiste, mais les livres ? Le public les célèbre aussi, quand on veut bien lui poser la question. Le plus vaste sondage jamais effectué sur les romans du XXe siècle préférés des Anglais en 1997 donnait les deux premières places au *Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien et à *1984* de George Orwell. Les Anglais auraient-ils des goûts douteux ?

Le virage « grand public » pris par la fantasy dans les années 2000 semble en effet avoir renforcé cette *doxa* déjà fertile de « l'esprit français » en la doublant d'une certaine méfiance vis-à-vis des productions de masse anglo-saxonnes, dont la visée, perçue comme mercantile, suscite des résistances. En France, cette dimension marchande n'est pas sans susciter une forme de rejet global de la culture de masse perçue comme une puissance écrasante arrivée des États-Unis – un phénomène déjà observé lors de l'arrivée de la science-fiction après la seconde guerre mondiale, mais amplifié ici par le développement des franchises multimédiatiques et du numérique. Comme l'expliquent Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli dans *La Culture de masse en France* :

> La première [hypothèque] postule que la culture de masse serait sinon d'essence américaine, au moins d'importation *made in US*, dans la logique capitaliste d'une montée en force des succès financiers, économiques, stratégiques, médiatiques et donc culturels de l'hyper-puissance bâtie outre-Atlantique et révélée au monde dès 1917. Ce pseudo-constat très mécaniste a suivi la pente d'un anti-américanisme français toujours vivace et justifié à bon compte la défense, très ardente et très officielle depuis les années 1980, d'une « exception culturelle » à la française. […] De réflexe protectionniste en appel

[1] *Ibid.*

> à la rébellion salvatrice, Astérix aurait, nous dit-on, toujours bravé Mickey, fût-ce en toute fraternité de lecture.[1]

Préférant parler de « participation » des États-Unis « à la lente affirmation d'une 'culture-monde' »[2] plutôt que d'hégémonie, les auteurs citent d'ailleurs *Harry Potter* parmi les œuvres issues de la culture de masse qui remettent en cause la supposée domination américaine : « Après tout, […] les Beatles et Harry Potter ont su triompher à la britannique et Maurice Chevalier ou Amélie Poulain s'imposer à la française, y compris aux États-Unis »[3]. Bien que les romans soient effectivement anglais, et que J.K. Rowling ait insisté pour que les acteurs et actrices des adaptations cinématographiques soient originaire du Royaume-Uni, force est de constater que les huit films issus de la saga appartiennent bien à la catégorie des « blockbusters » hollywoodiens – et qu'États-Unis et Angleterre peuvent apparaître au public français comme appartenant à la même aire culturelle et linguistique. La question de la « domination culturelle anglo-américaine » est d'ailleurs une de celles auxquelles répond Anne Besson dès 2006 dans *La Fantasy*, premier ouvrage universitaire consacré au genre. La chercheuse reconnaît que la fantasy constitue « une belle illustration de la mondialisation des goûts »[4], et qu'elle a pu apparaître pour certains comme « le nouveau bras armé d'une culture monopolistique qui abrutirait la jeunesse internationale *via* ses écrans bien-aimés »[5]. Elle relativise la part qu'occupe la fantasy dans l'influence internationale de la culture anglo-saxonne, mais note toutefois le soupçon « commercial » qui pèse sur la récupération hollywoodienne du genre en remarquant que les deux œuvres phare que sont *Harry Potter* et *Le Seigneur des Anneaux* ont cherché à s'en éloigner :

> D'abord, la fantasy fait davantage figure de dernier « symptôme » en date que d'origine du mal. La mettre en cause conduit à des réflexions plus générales sur « l'industrie du divertissement », système simultanément culturel et marchand, suffisamment efficace et talentueux pour constituer un des principaux secteurs d'exportation des États-Unis – mais cet état de fait remonte à la fin de la seconde guerre mondiale et se traduit massivement, sans qu'il soit besoin d'aller chercher aussi loin que la fantasy, par la seule prégnance de la langue anglaise dans les échanges internationaux. La « machine hollywoodienne » demeure ainsi l'étalon à l'aune duquel on évalue le succès d'un film, ses capacités de diffusion ou sa science du marketing et des produits dérivés : sous cet angle, on y rattachera les adaptations du *Seigneur des anneaux* et des *Harry Potter*, pourtant si volontaristes dans leur affichage d'une appartenance, respectivement, néo-zélandaise et anglaise. Cette préférence dans le choix des acteurs, des lieux de tournage, des sociétés

[1] RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La culture de masse en France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Fayard, 2002, p. 437.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 437-438.
[4] BESSON Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 49.
[5] *Ibid.*

> prestataires le cas échéant, a été revendiquée par Peter Jackson, et exigée par J.K. Rowling : pour tenir à distance le spectre de l'opération commerciale qu'évoque par trop l'industrie d'Hollywood.[1]

Ce basculement de la fantasy dans la culture de masse a donc un double effet de mise en lumière et de dévalorisation simultanées. Le genre est désormais connu du grand public, mais entaché par le soupçon qui pèse sur les grandes productions hollywoodiennes, et suspecté de constituer avant tout un phénomène commercial. La mise en vente de produits dérivés, notamment à destination des enfants (jouets, figurines, fournitures scolaires…) contribue à établir cette réputation, et l'éloigne plus encore des cercles de la culture institutionnelle. Guillemette Tison repère d'ailleurs une tribune d'Ilias Yocaris parue dans *Le Monde* en juin 2004, qui « ouvr[e] une polémique à propos du 'capitalisme néolibéral' qui serait à l'œuvre dans les aventures du jeune apprenti sorcier »[2]. Ilias Yocaris dénonce en effet la valorisation par Rowling d'un « univers capitaliste »[3], où les fonctionnaires du ministère de la magie sont constamment ridiculisés, et où les élèves de Poudlard « sont en même temps des consommateurs qui rêvent d'acquérir toutes sortes d'objets magiques high-tech comme des baguettes 'haute performance' ou des balais volants 'de marque' dernier cri, fabriqués par des multinationales »[4]. Si la tribune se focalise uniquement sur le contenu de l'œuvre et non sur la dimension mercantile de la franchise et de ses multiples produits dérivés, l'argumentation rejoint néanmoins une certaine réticence à embrasser des produits de la culture de masse qui procéderaient, eux-aussi, du « matraquage publicitaire incessant »[5] auquel sont soumis les élèves de Poudlard. Si le merveilleux en général est déjà considéré comme un genre régressif et enfantin, « l'invasion de stéréotypes néolibéraux dans le conte de fées »[6] redouble la méfiance vis-à-vis d'un genre finalement victime de son succès auprès d'un jeune public réputé influençable.

La fantasy est d'ailleurs régulièrement soupçonnée d'entretenir les jeunes lecteurs et lectrices (souvent perçus comme ses premiers voire ses uniques destinataires) dans une forme d'évasion régressive, qui ne leur offre pas les clefs de compréhension du monde réel. Ainsi, bien que *Harry Potter* ait permis de contrer « le recul de la lecture chez les enfants »[7] et que la

---

[1] *Ibid.*, p. 49-50.
[2] TISON Guillemette, « L'édition pour la jeunesse exploite les "autres mondes" », *op. cit.*, p. 96.
[3] YOCARIS Ilias, *Harry au pays du marché triomphant*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/06/03/harry-au-pays-du-marche-triomphant-par-ilias-yocaris_367356_1819218.html], consulté le 1 juin 2022.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] LECTURE JEUNESSE, *Le Phénomène « Harry Potter » par Benoît Virole*, [http://www.lecturejeunesse.org/articles/le-phenomene-harry-potter-par-benoit-virole/], consulté le 13 juin 2022.

presse généraliste s'intéresse au phénomène, comme *L'Express* qui constate après avoir interrogé des enseignants que « les copies d'expression écrite s'améliorent »[1] ou *Le Monde* qui s'interroge sur « ce fait de société »[2] dès 2000, certains articles reprochent justement à l'œuvre sa dimension merveilleuse. Le media participatif AgoraVox publie en effet en 2006 un texte de Paul Villach qui assimile les éléments magiques à des « puérilités » et reproche au cycle de pratiquer « la politique de l'autruche » et de ne pas préparer les jeunes lecteurs et lectrices à leur vie future : « [i]l est à craindre que des enfants nourris d'Harry Potter et autres fadaises de même farine, ne puissent compter sur aucune baguette magique pour résister aux agressions qui seront l'ordinaire de leurs relations sociales à venir »[3]. Dans la même lignée, la journaliste et polémiste Natacha Polony publie en 2010 sur la plateforme de blogs de l'édition en ligne du *Figaro* un article intitulé « 'Les jeunes lisent' ou le prototype de l'escroquerie intellectuelle »[4], consacré au salon du livre pour la jeunesse de Montreuil. Natacha Polony accuse en effet journalistes et professionnels du livre d'affirmer que les jeunes générations n'ont pas délaissé la lecture alors que celles-ci lisent majoritairement de la littérature de jeunesse contemporaine et de la bande-dessinée, qui ne constituent pas de véritables livres. Si la bande-dessinée « n'est pas un livre parce qu'elle ne met pas en jeu les mêmes processus mentaux », la littérature de jeunesse « pose un autre problème » [5]. Les jeunes lecteurs et lectrices resteraient prisonniers de ces ouvrages autocentrés qui ne les amènent pas vers l'âge adulte :

> *Harry Potter* ou l'un de ses nombreux avatars, ou même ces livres improbables que des professeurs prescrivent en 6ème ou en 5ème, c'est bel et bien lire. Mais l'histoire qu'on lit et les mots qui la racontent sont ceux de l'enfance et de l'adolescence. C'est justement pour cela que ces ouvrages attirent tant les jeunes : on leur y parle du seul sujet qui les intéresse, eux-mêmes.
>
> Une littérature de jeunesse, bien sûr, a très tôt existé. Mais elle était écrite dans un langage qui était proche de celui des adultes, et les histoires véritablement enfantines, comme celles de la comtesse de Ségur étaient destinées à des petits de sept ou huit ou ans, guère plus. Passé ce délai, on lisait des livres destinés aux adultes, mais accessibles, de Kipling à Dumas.

---

[1] FERNIOT Christine, MERCKX Ingrid et DRESSE Nathalie, *Harry Potter a changé les enfants*, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-a-change-les-enfants_806295.html], consulté le 13 juin 2022.
[2] NOIVILLE Florence, *Harry Potter, c'est elle*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/03/31/harry-potter-c-est-elle_3689185_1819218.html], consulté le 13 juin 2022.
[3] VILLACH Paul, *Une énième potion d'Harry Potter : la coupe est pleine !* [http://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/une-enieme-potion-d-harry-potter-10670], consulté le 13 juin 2022.
[4] POLONY Natacha, *« Les jeunes lisent » ou le prototype de l'escroquerie intellectuelle*, [https://www.lefigaro.fr/blogs/education/2010/12/-les-jeunes-lisent-ou-le-prototype-de-lescroquerie-intellectuelle.html], consulté le 13 juin 2022.
[5] *Ibid.*

C'est également la non-appartenance de ces œuvres à la culture patrimoniale, ainsi que la présence d'éléments merveilleux, qui est critiquée dans les lignes suivantes :

> La littérature de jeunesse court toujours le risque, par-delà quelques réussites magnifiques, et quelques authentiques chefs d'œuvres, de n'être qu'une occasion de plus pour les adultes de renoncer à leur rôle de passeurs, qui consiste à faire don aux jeunes générations des références et des récits qu'ils ont eux-mêmes hérités de leurs pères. Chacun ses lectures, chacun ses références, et la transmission s'arrête ; les jeunes jamais ne s'approprieront le monde. Passée l'adolescence, ces jeunes ne lisent plus, ou restent à jamais figés dans la distraction régressive de l'« heroïc fantasy ». Mais les livres qui leur parlent de l'Homme, de la société, du réel, ils ne les ouvriront jamais.

Le discours sur l'incompatibilité de la fantasy et du monde réel se double ici d'une critique de la déperdition d'une culture considérée comme plus sérieuse et littéraire : les parents et professeurs qui prescrivent *Harry Potter* et ses émules seraient responsables de l'avènement d'une génération désormais incapable de s'ouvrir à d'autres lectures à l'âge adulte. Parmi les exemples de « bonne » littérature de jeunesse cités par Natacha Polony, seul un auteur de merveilleux est d'ailleurs cité en la personne de Marcel Aymé, qui fait ici figure d'exception. L'article assène ainsi des affirmations sentencieuses qui recyclent à la fois les critiques déjà adressées à la fantasy dans les années 1970 et 1980 (« distraction régressive ») mais qui se doublent d'une dimension pédagogique : de telles lectures présenteraient un risque pour les générations futures, puisque « les jeunes jamais ne s'approprieront le monde ». La journaliste ne cite cependant aucun autre titre de fantasy qu'*Harry Potter*, qu'elle assimile d'ailleurs avec l'*heroic fantasy* selon une confusion fréquemment observée dans l'espace français, et ne commente à aucun moment le contenu de l'œuvre.

Cette absence de critique de fond nous apparaît ici caractéristique de la réception de la fantasy à partir des années 2000 : la fantasy réussit le paradoxe d'être à la fois connue et méconnue, phénomène de la culture de masse et genre littéraire invisibilisé dans les librairies et les médias. Le genre souffre d'une connaissance de surface, via ses stéréotypes les plus visibles dans la culture médiatique, ce qui n'équivaut ni à une véritable maîtrise de son contenu, ni à une meilleure visibilité de sa dimension littéraire – il est même régulièrement considéré comme étranger à la littérature et à la culture, mais sans que les raisons de cette exclusion soient explicitées.

A chaque nouvelle sortie de blockbuster ou de série télévisée, la fantasy est d'ailleurs comme « redécouverte » par la presse généraliste ou par les revues littéraires, mais sans s'intégrer durablement à leurs sources d'intérêt – et comme oubliée aussitôt. En témoigne, à titre d'exemple, l'article de Baptiste Liger (cité en introduction), paru dans l'édition en ligne de

L'Express en 2012, au moment de la sortie en salles de cinéma de l'adaptation du *Hobbit* par Peter Jackson, au titre surprenant de « Fantasy, histoire d'un nouveau genre littéraire »[1]. L'introduction résume en un paragraphe les stéréotypes qui se sont implantés dans les médias généralistes au fil de la décennie :

> « Ne sois pas stupide [...] ! T'intéresser aux dragons et à toutes ces histoires saugrenues, à ton âge ! » Ces quelques mots, tirés de *Bilbo le Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, pourraient résumer l'avis de nombreux lecteurs français, regardant la fantasy comme un sous-genre, un divertissement un peu kitsch pour enfants, adolescents ou adultes fuyant les aléas de la réalité et se réfugiant dans un monde d'elfes et de preux chevaliers. Mépris délibéré ou méconnaissance d'un courant ? Car, nonobstant le dédain de la presse française généraliste, il existe une véritable communauté de fans, de tous âges, qui dépasse l'épiphénomène.[2]

Cet article, pourtant conçu comme une défense du genre, est reçu comme une énième maladresse de la part des lecteurs et lectrices de fantasy qui y voient encore une preuve de son invisibilisation dans les médias. La rédaction du site Elbakin.net s'offusque d'ailleurs la même année de l'inexistence de la fantasy au palmarès du magazine *Lire*, qui publie au mois de novembre sa liste des vingt meilleurs titres de l'année, classés par catégories (dont « jeunesse »).

> Par conséquent, on aurait pu imaginer une catégorie mixte (ne rêvons pas trop à une distinction...) afin de mettre en avant la Fantasy et la Science-Fiction, genres qui occupent tout de même une bonne partie des rayons et disposent souvent d'un lectorat fidèle.
>
> Peine perdue.
>
> Alors, soyons précis : il ne s'agit pas ici de s'indigner, une fois encore, du manque patent de considération accordée aux littératures de l'Imaginaire. Nous savons pertinemment que la route est encore longue.
>
> Il suffit pour cela de jeter un œil aux papiers qui commencent à fleurir à l'approche de la sortie en salles de l'adaptation de *Bilbo le Hobbit*. Un peu plus de dix ans après l'arrivée de *La Communauté de l'Anneau* et du premier *Harry Potter* au cinéma, la situation a-t-elle réellement changé ? Toujours les mêmes références, toujours les mêmes raccourcis, sans parler de titre maladroit [lien hypertexte ici vers l'article de Baptiste Liger, *op.cit.*], ce qui est toujours un moindre mal, certes. C'est bien simple, on a l'impression que la décennie écoulée n'a donné lieu à aucune avancée concrète vis-à-vis du grand public, comme si le « boum » passager des ventes en librairies n'avait également servi à rien de son côté.[3]

Le forum du site Elbakin.net comporte d'ailleurs un fil intitulé « Est-ce que ça changera un jour ? », dédié à une forme de veille sur la fantasy dans les médias, et aux discussions autour

---

[1] LIGER Baptiste, « Bilbo le Hobbit et Tolkien. Fantasy, histoire d'un nouveau genre littéraire », *op. cit.*
[2] *Ibid.*
[3] CHASTELLIERE Emmanuel, *Attention, scoop : la fantasy n'existe pas !*, [http://www.elbakin.net/edition/Attention-scoop-la-fantasy-n-existe-pas], consulté le 7 juin 2022.

du manque de reconnaissance du genre. Les membres échangent autour de leurs expériences en collectant de nombreuses preuves du mépris que suscite la fantasy hors d'un milieu spécialisé. Le fil est créé en 2010 par Gillossen, rédacteur en chef du site et auteur de fantasy[1], qui relate notamment avoir été interviewé à propos de la fantasy par une journaliste qui « avait déjà des idées toutes faites et bien ancrées » et dont les questions véhiculaient de nombreux stéréotypes dépréciatifs :

> Est-ce qu'on lit de la fantasy pour s'évader de notre quotidien (et je ne nie pas que c'est une dimension du genre pour beaucoup de lecteurs !), pourquoi je ne lis pas plus de romans « normaux » (sic...), est-ce bien « normal » de lire encore des romans comme ça à près de 30 ans... Et puis, évidemment, fantasy = fantasy épique dans son esprit, avec des Elfes courant dans les bois sous la pleine lune (J'exagère à peine) ... J'ai vite senti que mes réponses la contrariaient car elles ne correspondaient pas à ce qu'elle attendait.[2]

A la suite de Gillossen, de nombreux membres du forum partagent des expériences similaires sur le fil (en tant que lecteurs ou lectrices en librairie, en tant qu'auteur ou autrice en dédicace, en tant qu'enseignant ou enseignante face à leurs classes, etc.). Ceux et celles qui travaillent dans le milieu de l'édition ou en bibliothèque relatent des anecdotes qui font écho à celle de Stéphane Marsan au Centre National du Livre :

> Maintenant que j'y pense je me rappelle d'une anecdote, l'an dernier lors d'une conférence de Livres Hebdo et Ipsos qui avaient rendu leur enquête sur les pratiques de lectures de 15-30 ans. L'une des données qui m'avait alors frappée dans le rendu de l'étude était que les littératures de genre étaient (et de loin) le type de littérature favori des jeunes. Lors de la conférence (la salle était remplie d'éditeurs) un éditeur avait alors posé une question du style « On voit que la fantasy et la SF sont les genres préférés des jeunes et quand on constate que l'incroyable progression de Bragelonne ne faut-il pas en déduire que les goûts de ce public changent par rapport aux années précédentes ? » – Et moi qui étais tout content d'entendre ça, je fus stupéfait du mutisme de l'assemblée, il n'y eu aucune réponse de qui que ce soit à cette question pourtant pas bien difficile, comme si la question posée était trop embarrassante, ou bien que personne ne s'était alors posé la question.[3]

La suite de la discussion sur ce fil alterne entre le récit de différentes anecdotes liées à l'invisibilisation de la fantasy en France et la formulation d'hypothèses afin d'expliquer ce phénomène. Les membres du forum associent le dédain pour le genre à une spécificité française, rejoignant à leur tour la *doxa* de « l'esprit français » de manière ici très critique, qu'ils opposent à une plus grande ouverture du côté anglo-saxon. Si la permanence de ce métadiscours est frappante, il se décline désormais sous deux aspects, comme dans la tribune de Stéphane Marsan

---

[1] Gillossen est en effet le pseudonyme de l'auteur et traducteur Emmanuel Chastellière.
[2] Message posté par Gillossen, le 18 décembre 2010, ELBAKIN - FORUMS, *Est-ce que ça changera un jour ? - Page 1*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=6669&p=1], consulté le 9 juin 2022.
[3] Message posté par Guigz, le 19 décembre 2010, *Ibid.*

citée plus haut : une préférence française pour l'empire de la raison, héritée du classicisme et des Lumières, mais aussi une culture élitiste qui rejette par principe les productions de masse et se replie sur un certain conservatisme.

> Il y a aussi le fait que la culture française rejette tout ce qui n'est pas raisonnable et réaliste depuis près de 300 ans, depuis les Lumières, l'idéal est la déesse raison et tout ce qui n'est pas raisonné est de la superstition ou ne mérite tout simplement aucune espèce d'intérêt. C'est à mon avis, l'une des clés qui explique que l'intelligensia française soit plus réticente que d'autres à faire une place à certains genres littéraires dans la culture noble.[1]

Certains membres comparent également l'imperméabilité des catégories littéraires en France et dans le monde anglophone, considérant que l'exclusion des littératures de genre est bien une spécificité nationale qui repose sur une certaine conception de la culture, incompatible avec le succès commercial :

> Je me demandais si [cette] vision de la littérature par genre, où un genre est par défaut un premier jugement de valeur, n'est pas propre à un certain mépris d'élitisme intellectuel qui caractérise ceux qui s'autoproclame en faire partie (de l'élite intellectuel) et spécifique à la France ?
>
> J'ai la sensation (mais je ne connais pas le domaine) que dans la culture anglo-saxonne on catégorise moins les genres (là par contre c'est peut-être plus la valeur commercial d'un livre qui fait foi, ce qui n'est pas la panacée non plus), les esprits sont ils plus ouvert à la créativité (en littérature et ailleurs) et de ce fait moins conservateurs. […]
>
> La France qui se targue souvent d'être le pays des Lumières se regarde beaucoup le nombril et s'auto-satisfait de ses intellectuels médiatiques qui fixent les (pseudo)valeurs culturelles. […][2]

Si la discussion dérive, au fil des pages, vers un débat autour de l'évasion et du divertissement (qui, pour les membres du forum, ne seraient pas l'apanage de la fantasy et feraient également partie intégrante de l'expérience de lecture des « classiques »), l'étude du fil révèle également un constat qui rejoint le nôtre concernant le paradoxe de l'hyper-visibilité et de la méconnaissance profonde du genre à partir des années 2000 et de l'essor des grandes franchises :

> […] On trouve rarement des articles de fond sur ces sujets. Le soucis, comme beaucoup l'on dit, c'est que ce qui est mis en avant comme exemple de la fantasy sont souvent (hormis *Le Seigneur des anneaux*) des œuvres adaptées au cinéma à destination d'un public jeune (donc parfois même un peu dénaturées, *La croisée des mondes* par exemple) cela donne une image réductrice de ce qui se cache derrière et qu'il faut un peu de recherche (donc

[1] Message posté par Darkseid, le 22 décembre 2010, ELBAKIN - FORUMS, *Est-ce que ça changera un jour ? - Page 3*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=6669&p=3], consulté le 13 juin 2022.
[2] Message posté par Eorlingas, le 19 décembre 2010, ELBAKIN - FORUMS, « Est-ce que ça changera un jour ? - Page 1 », *op. cit.*

> une vrai enquête) pour entrevoir une petite partie de ce qui nous fait vibrer, nous autres amateurs du genre.[1]

La conscience de cette réception paradoxale apparaît également sur les forums du MOOC fantasy : dans un fil dédié à la culture geek, les apprenants et apprenantes commentent justement cette dualité entre la médiatisation pour le grand public des genres de l'imaginaire (qui ne sont pas forcément différenciés entre eux) et la connaissance de la fantasy en tant que genre littéraire.

> On reste quand même sur quelques œuvres (non mais franchement, en dehors de HP, LofR, Narnia et GOT, qu'est-ce que le grand public connait?). On est loin d'une intégration véritable, avec une culture solide. […] Je pense que c'est la culture geek en général et pas la fantasy qui est devenue la norme. Donc un ensemble, pas forcément cohérent, qui peut contenir les comics (combien d'adaptations de comics ces 10 dernières années ?), la SF (idem même si le genre a toujours été pas mal présent sur les écrans), l'horreur (avec les invasions de zombies un peu partout) et donc in fine la fantasy. Pour moi le grand public est de toute façon plus représenté par les séries et les films que par les livres. Et c'est bien à ce niveau-là que la culture « geek » envahit le monde. (Message posté par ValentinG, fil « Od Dice and Men », MOOC 1, 2015)

> Je suis d'accord avec toi. Il est de moins en moins rare de croiser quelqu'un qui connaît une dizaines de mutants, par exemple (mais ce seront souvent ceux présents dans les films), et pratiquement tout le monde a vu le Seigneur des Anneaux et a une idée de ce que sont les elfes, les nains, etc. La culture geek n'est plus considérée comme un passe-temps un peu honteux réservé aux asociaux, au contraire, mais tout le monde ne se plonge pas dans les classiques du genre non plus. […] (Message posté par nazonfly, fil « Od Dice and Men », MOOC 1, 2015)

Ce constat est d'ailleurs corroboré près de vingt ans après le début de ce basculement dans le champ de la culture de masse : si les franchises multimédiatiques ont bel et bien popularisé la fantasy, ses codes esthétiques et ses stéréotypes, c'est via les médias audiovisuels que celle-ci a été transmise avant tout, sans effet remarquable sur les œuvres littéraires. Comme l'explique en interview Jérôme Vincent, directeur éditorial de la maison indépendante ActuSF, l'effet de ruissellement n'a pas eu lieu, et les grands succès cinématographiques ou télévisuels n'ont pas augmenté les ventes des romans de fantasy dans leur globalité, en dehors des titres dont sont directement tirées les adaptations :

> Malheureusement il n'y a pas de ruissellement. Le succès d'un *Game of Thrones* ne fait pas exploser les ventes de fantasy (mais du *Trône de Fer*, si). Le succès de *Star Wars* ne fait pas décoller les ventes de la science-fiction. Si

[1] Message posté par Gwendal, le 19 décembre 2010, *ibid.*

> un succès en série ou au cinéma booste les livres dont ils sont tirés, il ne booste pas le genre dans son ensemble.[1]

La nouvelle célébrité du genre à compter des années 2000 n'équivaut donc pas à un statut plus enviable dans le champ de la culture. En France, le succès de la « big commercial fantasy » et des blockbusters hollywoodiens ne lui confère qu'une reconnaissance de surface via ses stéréotypes les plus aisément identifiables, alors que subsiste une méconnaissance profonde de son contenu littéraire. La fantasy n'échappe donc pas au « soupçon vulgaire d'américanisation chronique »[2] en dépit d'une production française vivace et ne parvient pas à s'imposer entièrement en librairie ou dans la presse littéraire et généraliste, malgré une communauté de lecteurs et de lectrices engagés qui s'insurgent de cette invisibilisation. Nous en déduisons que le « bond » soudain effectué par la fantasy de la culture de niche à la culture de masse ne lui a pas laissé le temps de s'imposer comme une littérature à part entière et de gagner sa légitimité par d'autres voies que celle du succès commercial – lequel a contribué, en vérité, à sa mauvaise réputation.

[1] TRAN Lionel, *Éditions ActuSF - Sélection des manuscrits*, [https://www.artisansdelafiction.com/editer-des-histoires-3-les-editions-actusf/], consulté le 14 juin 2022.
[2] RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La culture de masse en France*, *op. cit.*, p. 437.

2. La conquête des « belles lettres »

Alors que la fantasy a fait une entrée remarquée dans la culture de masse, les années 2000 et surtout 2010 voient l'émergence progressive d'un mouvement vers la respectabilité, émanant du milieu éditorial mais aussi de la recherche universitaire. Si cette impulsion peut sembler paradoxale, il nous semble au contraire qu'elle intervient afin de compenser la dilution du genre dans une culture qui s'affranchit des marges pour passer directement dans le champ du *mainstream* : certaines maisons d'édition cherchent alors de manière de plus en plus affirmée à légitimer le genre et à lui forger ses lettres de noblesse, en mettant notamment en valeur sa dimension littéraire. Le gain de visibilité soudain de la fantasy lui permet également d'être repérée comme un domaine encore à défricher par la recherche universitaire, qui a commencé à s'en saisir de manière très prudente dès la fin des années 1970, mais peut désormais s'en emparer pleinement. La réception du genre atteint alors, nous le verrons, un stade paradoxal : reconnu par le grand public et étudié à l'université, il œuvre pour sa propre légitimation mais se heurte à un immobilisme critique des médias généralistes et des cercles lettrés non universitaires, qui recyclent à l'envi d'anciennes *doxas* et entravent sa plus vaste conquête du champ de la culture savante.

a. De la fantasy aux « littératures de l'imaginaire »

Si les maisons d'édition de fantasy font preuve d'un grand dynamisme afin de faire connaître leur catalogue et de gagner en visibilité dans l'espace médiatique, la pratique de la segmentation en multiples sous-genres des années 2000 semble décroître progressivement au profit d'une alliance avec le fantastique et la science-fiction – afin de mieux peser dans la balance face à la littérature générale, mais aussi de s'affranchir d'un affichage de « genre » trop marqué. Les étiquetages précis sont peu à peu délaissés au profit de l'expression globalisante de « littératures de l'imaginaire », que s'approprient peu à peu la plupart des maisons d'édition[1]. L'acronyme accumulatif SFFF (science-fiction, fantasy, fantastique) est également employé de manière fréquente, et correspond à une même volonté de rapprochement, bien que la segmentation y subsiste de manière assez nette. Mais ce sont surtout les appellations de « littératures de l'imaginaire », de « genres de l'imaginaire » ou même « l'imaginaire » qui semblent l'emporter aujourd'hui, en dépit de leur imprécision. Anne Besson synthétise ainsi les

[1] L'expression semble émaner du milieu universitaire : le Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire (CERLI) est fondé en 1979 par Maurice Lévy (nous y reviendrons), mais elle n'a commencé à être employée par le milieu éditorial qu'au cours des années 2000.

questionnements soulevés par cette expression, tout en expliquant sa nécessité afin de rassembler des genres aux frontières poreuses :

> Fantastique, science-fiction, fantasy sont connus en France sous une expression qui les rassemble, « littératures de l'imaginaire ». […] Parler d'« imaginaire » à leur propos peut toutefois sembler problématique : toute littérature de fiction n'est-elle pas, par opposition au « documentaire », « de l'imaginaire », dès lors qu'elle donne corps à ce qui aurait pu se produire mais ne s'est pas actualisé dans la réalité ? Certes, mais nos trois genres, on le comprend, franchissent un pas supplémentaire : la science-fiction s'attache à ce qui pourra/pourrait se produire, un jour, ailleurs ; le fantastique imagine l'avènement de ce qui n'aurait pas dû se produire ; la fantasy fournit un nouveau contexte de vraisemblance qui étend le champ du possible. Disposer d'un terme qui les englobe s'impose comme une nécessité : les anglais, au lexique plus souple, parlent de « fantastic literature » (fantastique, fantasy, horreur) ou de « speculative fiction » (science-fiction, fantasy), et les opposent au mainstream, le « courant principal », la littérature générale conçue comme réaliste par défaut.[1]

Si cette nouvelle appellation permet en effet d'opposer un front unifié face à la littérature « réaliste » ou générale, son adoption révèle selon nous des bouleversements majeurs dans l'histoire de ces genres en France. Dans un premier temps, une nouvelle alliance, évoquée au-dessus, entre trois genres dont les points de rapprochement sont nombreux, mais qui, comme nous l'avons vu au fil de ces pages, n'ont pas toujours sollicité les mêmes réseaux éditoriaux, ni les mêmes publics. Il peut en effet sembler étonnant que le fantastique, qui a été édité régulièrement dans des collections de littérature générale et apprécié des publics lettrés, soit regroupé avec la science-fiction et la fantasy qui s'inscrivent plus explicitement dans les marges. Mais le fantastique est depuis les années 2000 fréquemment confondu avec la fantasy urbaine ou même la romance paranormale en raison de son cadre similaire au monde actuel. Ce n'est donc pas seulement le fantastique au sens de Todorov qui est directement visé ici par cette appellation, mais aussi des œuvres écrites dans la lignée de *Twilight.*

L'alliance contemporaine des trois genres sous une même bannière coïncide en tous cas avec le changement de paradigme des années 2000 commenté plus haut : ces genres touchent désormais bel et bien les mêmes publics, plutôt jeunes, via une culture populaire largement marquée par leur influence. Mais nous remarquons dans cette nouvelle appellation le choix du terme de « littérature », qui nous semble particulièrement signifiant dans ce contexte : de manière parallèle à la plus grande médiatisation de ces genres, les maisons d'édition affirment ici clairement leur volonté d'inscrire les textes qu'elles défendent dans le champ de la

[1] BESSON Par Anne, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », *La Revue des livres pour enfants (Centre national de la littérature pour la jeunesse)*, nº 274, 2013, p. 90-97.

« littérature », de revendiquer leur appartenance au domaine des belles-lettres. *A contrario* du terme de « paralittérature » (forgé à la fin des années 1960) qui exclut les genres de la culture lettrée, celui de « littératures de l'imaginaire » les ancre nettement dans son cercle. La comparaison lexicale avec « paralittérature » est en effet frappante : bien que le terme soit, pour Marc Angenot, « le plus opératoire des néologismes parce que le plus englobant, le moins pourvu de connotations dévalorisantes » pour désigner ce corpus, il est explicitement désigné comme étant « en-dehors » de la littérature, via la « métaphore spatiale incluse dans 'para' » qui dessine « une lisière, un encerclement, une contiguïté *ou* une continuité »[1]. Marc Angenot précise que cet évincement ne réside pas « dans un manque de littérarité essentiel qui entacherait ces différents genres » mais s'explique plutôt par « des raisons idéologiques et sociologiques » qui « les maintiennent en marge de la culture lettrée »[2]. Le terme reste toutefois excluant, et définit les littératures de genre *via* leur rapport avec les belles-lettres au lieu de s'appuyer sur leurs caractéristiques intrinsèques, lesquelles sont d'ailleurs spécifiques à chacun desdits genres. L'expression est en effet très générale, rassemblant sous la même étiquette la science-fiction, le roman d'aventures, le roman policier ou encore la romance.

Il nous apparaît ainsi que le choix de « littératures de l'imaginaire » procède à la fois d'une volonté de marquer une différence nette par rapport aux fictions dites « réalistes », mais aussi et surtout d'une revendication de littérarité, qui s'illustre dans la démarche contemporaine de nombreux éditeurs indépendants de fantasy. A l'inverse de Bragelonne et de Milady, un certain nombre de maisons choisissent en effet de mettre en avant l'exigence littéraire et stylistique de leurs lignes éditoriales, prenant le contre-pied de cette fantasy plutôt tournée vers le grand public. Les Moutons électriques, structure fondée en 2003 à Lyon par Patrice Duvic et André-François Ruaud (qui, nous l'avons vu en II.2.c., est un grand défenseur de la fantasy dans la presse spécialisée et les webzines dès les années 1970), affirme d'ailleurs l'importance de la qualité littéraire et valorise les plumes françaises aux styles sophistiqués. La maison d'édition publie de la science-fiction et de la fantasy, ainsi que des essais consacrés aux cultures populaires et médiatiques, avec des entrées thématiques ou focalisées sur des sous-genres (*Zombies !*[3], *Steampunk !*[4], *Bit-lit !*[5]…) ainsi que des ouvrages généralistes sur les genres de

[1] ANGENOT Marc, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires*, vol. 7, nº 1, 1974, p. 14.
[2] *Ibid.*, p. 10.
[3] BETAN Julien et COLSON Raphaël, *Zombies !*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2009.
[4] BARILLIER Étienne, *Steampunk !*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2010.
[5] DABAT Sophie et ARMSTRONG Kelley, *Bit-lit ! L'amour des vampires*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des mirroirs », 2010.

l'imaginaire, comme le *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux* en 2004 et des dictionnaires (*Le Dico féerique*[1], en trois volumes). La maison reprend en outre la parution de la revue *Fiction* arrêtée en 1990, sur un nouveau modèle de publication biannuelle, entre 2005 et 2015, marquant sa volonté de perpétuer la presse critique. Les beaux livres illustrés et en couleur, avec des maquettes particulièrement soignées, font également partie des marques de fabrique de l'éditeur, qui souhaite proposer des ouvrages de qualité :

> Nous aimons que nos auteurs aient de belles plumes de conteurs. Pas seulement la science-fiction, par laquelle nous avions débuté, mais aussi et surtout les littératures du merveilleux (la fantasy), le fantastique et le roman policier, et plus généralement tous les imaginaires issus de la culture de masse. Pour nous, « populaire » rime avec « qualité », tout comme « livre » rime avec « exigence esthétique ».[2]

La maison d'édition a notamment financé plusieurs de ses parutions de beaux livres illustrés via des campagnes de financement participatif. Ainsi, la réédition révisée et augmentée en 2015 du *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*[3] sur la plateforme Ulule réussit à 527%, remportant plus de 40 000 euros sur les 8000 requis pour lancer l'impression de l'ouvrage[4]. Le succès d'une telle campagne de financement montre l'engagement du public pour ce type de parutions certes coûteuses, mais qui deviennent ici de véritables objets de collection.

Les Moutons électriques se situent en effet dans le « pôle légitimiste » identifié par Elodie Hommel dans sa cartographie de l'offre éditoriale de fantasy et de science-fiction contemporaine, qu'elle obtient en croisant le modèle d'Annie Collovald et Erik Neveu dans *Lire le noir*[5] avec celui d'Anita Torres dans son travail de thèse[6]. Les critères retenus pour classer les maisons d'édition sont ainsi les suivants :

> d'abord le capital symbolique, avec les logiques commerciales d'un côté (caractérisées par le format poche, la réédition de succès commerciaux issus du grand format, le prix d'achat bas) et les logiques légitimistes de l'autre (caractérisée par le grand format, l'attention à l'écriture, la reconnaissance par des prix littéraires), puis le capital économique, avec des maisons d'éditions installées d'un côté (caractérisées par leur longévité, leur intégration dans des groupes d'édition) et les maisons entrantes de l'autre (caractérisées par leur arrivée récente sur le marché, leur indépendance), et enfin le contenu éditorial, avec les « puristes » science-fictionnel d'un côté (ne publiant que de la science-

[1] RUAUD André-François (dir.), *Le Dico féerique*, 4 volumes, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2009-2014.
[2] ULULE, *Les Moutons électriques - profil*, [https://fr.ulule.com/les_moutons_electriques/], consulté le 3 juin 2022.
[3] RUAUD A.-F. (dir.), *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, *op. cit.*
[4] ULULE, *Le Panorama de la Fantasy revient !* [https://fr.ulule.com/panorama-fantasy/], consulté le 6 juillet 2022.
[5] COLLOVALD Annie et NEVEU Érik, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2013.
[6] TORRES Anita, *Promoteurs et écrivains d'un genre littéraire : la science-fiction française*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, France, 1994.

> fiction au sens strict), ceux qui sont favorables à l'intégration au milieu (publiant à la fois science-fiction au sens strict, fantasy, fantastique, voire d'autres genres) et ceux qui ne publient que de la fantasy à l'autre extrémité.[1]

La cartographie d'Elodie Hommel se divise ainsi entre un pôle commercial et un pôle légitimiste, bien que certaines structures oscillent entre les deux positionnements. La répartition est formalisée dans sa thèse via un tableau, reproduit ci-dessous :

	SF au sens strict uniquement		SF au sens strict et fantasy		Fantasy uniquement	
	commercial	légitimiste	commercial	légitimiste	commercial	légitimiste
Maisons d'édition installées	Le Livre de Poche SF (jusque 2013)	Ailleurs et demain	J'ai lu SF Librio SF Pocket SF Folio SF Orbit Albin Michel Milady	Nouveaux millénaires Lunes d'encre Exofictions Bragelonne Éclipse Terre de Brume L'Atalante	Pygmalion Mille saisons	
Maisons d'édition entrantes et/ou indépendantes				Critic Nestiveqnen Mnémos La Volte Au Diable Vauvert Le Bélial Griffes d'encre ActuSF Les Moutons électriques	Octobre	Scrinéo

Figure 1: « Classification de l'offre éditoriale selon trois critères », Elodie Hommel, ibid.

Ce tableau constate la coexistence de deux pôles : l'un tourné vers l'exigence stylistique, l'originalité et la recherche de nouveaux talents (souvent français), et l'autre, s'appuyant sur les succès « fiables » du genre à l'échelle internationale, et s'inscrivant plus spécifiquement dans les codes des littératures de genre en publiant des cycles aux multiples épisodes. Ce modèle mérite aujourd'hui d'être discuté à la lumière des récentes évolutions du marché : Griffes d'encre a en effet arrêté son activité, et d'autres structures ont vu le jour, comme Mü, créée en 2013 avant de devenir en 2017 un label de Mnémos s'affichant comme « découvreur de talents, pépinière d'auteurs et incubateur d'expérimentations »[2] – soit nettement du côté légitimiste, et faisant pencher nettement sa maison-mère en direction de ce pôle. Nous nous permettons toutefois de questionner le placement de Pygmalion, qui nous semble plus nettement affilié à

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 71.
[2] SOLYM Clément, *Le Peuple de Mü devient Mü Editions, "un territoire à reconquérir"*, [https://actualitte.com/article/22690/distribution/le-peuple-de-mu-devient-mu-editions-un-territoire-a-reconquerir], consulté le 6 juillet 2022.

une démarche commerciale (parution d'auteurs anglophones reconnus comme Robin Hobb ou George R.R. Martin, pas de recherche de nouvelles plumes françaises, découpage en multiples volumes afin d'assurer la bonne rentabilité des sagas), mais aussi de Scrinéo, qui publie certes de nouvelles plumes françaises, mais plutôt conformes aux stéréotypes du genre. La situation de Bragelonne, entre le pôle commercial et le pôle légitimiste, peut également surprendre compte tenu des éléments que nous avons soulevés plus haut (bien qu'ils concernent d'autant plus Milady), mais il faut reconnaître que la maison d'édition s'est aussi lancée pendant un temps dans la publication d'essais et d'actes de colloques dédiés à la fantasy (voir III.2.c.), s'éloignant de son attachement premier aux best-sellers anglo-saxons.

Hommel nuance d'ailleurs ce premier tableau en établissant une deuxième cartographie, permettant d'illustrer cette fois-ci l'évolution des maisons d'édition depuis leur création, et de séparer visuellement celles qui sont bien implantées des nouvelles arrivantes sur le marché : « les maisons les plus installées formeraient le pôle 'légitime' tandis que les autres formeraient un groupe d''aspirants', visant à rejoindre soit le pôle commercial, soit le pôle légitime »[1]. Hommel sépare ainsi les éditeurs en quatre catégories. Les « entrants » sont des maisons « [i]ndépendantes, souvent localisées en provinces » et qui « revendiquent pour la plupart un rôle de 'découvreurs' de talents, et publient des inédits », comme « Octobre, Critic, Scrinéo, Griffes d'encre, ActuSF, Les Moutons électriques, La Volte et Au Diable Vauvert »[2]. Les « aspirants » se situent dans une position intermédiaire et comprennent « les maisons d'éditions indépendantes qui se sont fait une place sur le marché : Bragelonne, Milady, Mnémos, Atalante, Le Bélial, la collection 'Mille saisons' des Éditions du Grimoire, Terre de Brume ou Nestiveqnen »[3], et dont certains membres tendent vers le pôle commercial (comme Milady) ou vers le pôle légitime (comme L'Atalante). Le pôle commercial, moins innovant en termes de ligne éditoriale, réédite les succès de librairie au format poche avec « un papier de moindre qualité et des illustrations de couverture plus bariolées », quand le pôle légitime préfère « le grand format, avec des couvertures sobres et un papier de qualité », accorde « une attention soutenue portée à la qualité des textes », et recherche « une reconnaissance du milieu, par exemple avec l'obtention de prix » [4].

Cette seconde cartographie, bien que plus évolutive, nous semble également à discuter aujourd'hui. Le paysage éditorial a effet évolué depuis 2017 : les éditeurs « entrants » au

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 72-73.
[2] *Ibid.*, p. 73.
[3] *Ibid.*, p. 74.
[4] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*

moment où écrit Hommel sont désormais solidement installés, notamment ActuSF, Les Moutons électriques, La Volte, Critic ou encore Scrinéo. Il convient aussi de souligner que Hommel se penche à la fois sur la fantasy et la science-fiction : cette dernière étant plus institutionnalisée que la fantasy à ce jour, le « pôle légitime » qu'elle délimite dans son travail de thèse comprend notamment des maisons d'édition de science-fiction pure, comme la collection « Ailleurs et demain » de Robert Laffont, dirigée par Gérard Klein, qui relie la démarche légitimiste avec la recherche de vraisemblance scientifique. Mais il nous semble surtout que l'apparente dichotomie entre les deux pôles, légitimiste et commerciale, est à nuancer, surtout en ce qui concerne l'existence d'un pôle purement légitimiste : un tel positionnement est, de fait, une impossibilité, l'objectif premier d'une maison d'édition étant bien entendu de réussir à vendre les ouvrages de son catalogue. Nous préférons ainsi évoquer des tendances, terme qui implique une certaine flexibilité, plutôt qu'un modèle polarisant.

De nombreuses initiatives émanant du milieu éditorial convergent d'ailleurs à la fois vers la quête de légitimité littéraire et la recherche de succès commercial. C'est par exemple le cas des entreprises de retraduction de certains grands cycles de fantasy engagées par les maisons d'édition françaises, qui cherchent tout autant à corriger les erreurs commises par les premières parutions qu'à relancer d'un coup les ventes d'une œuvre aux multiples volumes. *La Roue du temps* de Robert Jordan, cycle célèbre parmi les fans pour ses nombreuses erreurs de traductions et incohérences[1], a ainsi été entièrement retraduit par Bragelonne à partir de 2012. La maison d'édition confie la tâche à un traducteur expérimenté en matière de fantasy : Jean-Claude Mallé a en effet traduit des auteurs célèbres du genre, tels que Terry Goodkind et Fritz Leiber. La traduction de Mallé est d'ailleurs reconnue par les fans comme meilleure que ses prédécesseures[2]. Si, comme l'explique Vivien Féasson dans son travail de thèse, une retraduction est, pour un éditeur, un plus grand risque commercial qu'une traduction révisée, l'entreprise permet cependant de lancer une vaste campagne promotionnelle, en s'appuyant sur les communautés de fans, qui sont « plus que jamais, intégrées aux stratégies de communication, et ce sont souvent les amoureux de la première heure qui vont servir de caisse de résonance pour porter la grande nouvelle auprès des néophytes »[3]. Le discours de Stéphane Marsan est légitimiste et prône le respect de l'œuvre originale, enfin appréciée à sa juste valeur

[1] « La deuxième phase de la première traduction de *La Roue du Temps*, menée par Hilling, voit apparaître plusieurs incohérences diégétiques comme l'attribution d'épées à un peuple ayant juré de ne plus en utiliser, ou l'intrusion de guerres maritimes dans un désert », in FEASSON Vivien, *La retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 377.
[2] *Ibid.*, p. 370.
[3] *Ibid.*

désormais qu'elle a été traduite avec fidélité, mais il s'agit bien entendu d'un véritable coup de projecteur sur un cycle dont l'adaptation télévisuelle n'était, à ce moment, pas encore discutée. Le cycle du *Trône de fer* a, de son côté, changé de traducteur en cours de publication : les douze premiers tomes français parus chez Pygmalion sont traduits par Jean Sola avant de passer aux mains de Patrick Marcel, traducteur expérimenté dans le domaine de la fantasy. La transition s'effectue en 2012, soit après le décès de Jean Sola, mais conduit aussi à une réorientation stylistique de l'œuvre certainement liée au début de la diffusion de l'adaptation en série par HBO, qui relance fortement les ventes du cycle. Là encore, c'est le souhait de se rapprocher au plus près du texte de Martin qui se manifeste, comme l'explique Vivien Féasson. Jean Sola a en effet fourni un travail de traduction parmi « les plus controversés du genre », ajoutant une « patte 'littéraire' archaïsante » et une « teinte plus médiévale voire poétique » là où le style de Martin est « beaucoup plus moderne »[1] et efficace. La tâche de Patrick Marcel est donc « d'assurer la continuité entre la première traduction et la seconde, tout en réorientant progressivement le style initial de Sola vers celui de Martin »[2]. S'il est impossible, comme l'explique Vivien Féasson, d'établir une corrélation directe entre le succès de l'œuvre et la mise en retrait de Jean Sola, le souhait de Patrick Marcel de faire émerger un texte français plus proche de Martin nous semble poursuivre un double objectif, à la fois légitimiste (le retour à un texte authentique) et commercial, la maison d'édition cherchant probablement à convaincre le grand public de la série de se pencher sur l'œuvre littéraire en rendant le texte plus accessible en termes de style.

Pour Vivien Féasson, la retraduction est un « bon indicateur d'une forme de patrimonialisation du genre de la fantasy, de la reconnaissance d'un certain nombre de classiques se hissant aussi bien narrativement que stylistiquement au-dessus des autres »[3]. Ce n'est ainsi pas une coïncidence si parmi les vastes entreprises de retraduction de ces dernières années se trouvent les figures fondatrices de Tolkien et de Robert E. Howard. La maison d'édition Christian Bourgois commande en effet une nouvelle traduction du *Seigneur des anneaux* à Daniel Lauzon en 2014 : comme l'explique Vincent Ferré, le premier traducteur de l'œuvre, Francis Ledoux, « n'avait pas d'accès à l'arrière-plan du roman »[4] et n'avait pas connaissance de la fantasy, plutôt coutumier des traductions d'œuvres classiques de la

[1] *Ibid.*, p. 382.
[2] *Ibid.*
[3] FEASSON Vivien, *La retraduction comme outil de légitimation du genre*, *op. cit.*, p. 369.
[4] BOURDAIS Sophie, *Le "Seigneur des Anneaux" de Tolkien se rhabille de mots neufs*, [https://www.telerama.fr/livre/le-seigneur-des-anneaux-se-rhabille-de-mots-neufs,123212.php], consulté le 26 août 2022.

littérature anglaise, et notamment de Dickens. Le choix de Daniel Lauzon, un fan de l'œuvre tolkienienne actif sur les communautés en ligne, procède du souhait de faire publier un texte plus proche de l'original et surtout nourri d'une solide connaissance de la bibliographie de Tolkien et de ses nuances, et notamment de son onomastique. Le travail de retraduction des œuvres de Robert E. Howard effectué par Patrice Louinet pour Bragelonne s'inscrit pour sa part très explicitement dans la volonté de retrouver un texte originel perdu. Patrice Louinet, qui a également soutenu en 2019 une thèse consacrée à Howard[1], a souhaité proposer l'œuvre dépouillée des ajouts, des coupes et des réagencements artificiels effectués par Lin Carter et Sprague de Camp de manière posthume. L'entreprise de retraduction s'est ainsi doublée d'une enquête pour retrouver les textes authentiques :

> **Le Cri du Troll** : Quel a été ton travail sur les œuvres d'Howard ?
>
> **Patrice Louinet** : Vaste question ! Le premier a été évidemment le travail de remise en forme des textes, charcutés tant qu'à bon compte au fil des ans. Je suis donc allé à la pêche aux manuscrits. Je précise que tout cela était pour le compte de Wandering Star, l'éditeur anglais qui venait alors de se lancer dans un ambitieux programme de réédition des œuvres d'Howard. Ils m'avaient demandé – à moi, un Français ! – si je voulais bien diriger l'intégrale Conan. Tu imagines ma réponse. Depuis, j'ai fait vraiment beaucoup, mais alors beaucoup de choses, mais toutes découlent de ce travail initial. En ce qui me concerne, la première étape de tout travail pour donner à une œuvre ses lettres de noblesse est de la diffuser, sans censure ni réécriture, telle que pensée et conçue par son auteur. Tout le reste en découle.[2]

Le travail d'enquêteur entrepris ici par Patrice Louinet pour retrouver les manuscrits perdus rejoint une initiative légitimiste désormais prolifique, celle d'une « archéologie littéraire » visant à exhumer des œuvres françaises oubliées, démontrant la naissance d'une proto-fantasy dénuée de l'influence anglophone – car antérieure aux traductions de Tolkien, ou n'en ayant pas eu connaissance. Cette démarche est à relier, comme nous le faisons en introduction, avec l'archéologie des médias de Jussi Parikka, champ d'étude qui creuse les couches profondes de l'histoire médiatique sans négliger les « branches mortes » et les tentatives avortées, oubliées ou supplantées par d'autres moyens de communication. Cette « archéologie de la fantasy » – d'ailleurs pratiquée dans le premier chapitre de ce travail – résonne particulièrement avec le courant des romans atlantidiens, où les explorateurs découvrent les décombres de civilisations englouties et de mondes perdus, mais aussi avec l'œuvre lovecraftienne et ses « grands anciens », oubliés, mais dont la puissance secrète

[1] LOUINET Patrice, *Traumas et conflits symboliques dans l'œuvre de Robert E. Howard*, These de doctorat, Sorbonne université, 2019.
[2] LE CRI DU TROLL, *Interview de Patrice Louinet, traducteur officiel de Conan !*, [http://www.cridutroll.fr/semaine-barbare-interview-de-patrice-louinet-traducteur-officiel-de-conan/], consulté le 26 août 2022.

imprègne encore le réel. Parmi les lecteurs et lectrices de fantasy, l'appellation de « grands anciens » est ainsi empruntée comme un écho pour désigner les auteurs antérieurs à Tolkien, et qui auraient été occultés par sa présence écrasante.

Si cette « quête des grands anciens » vise à faire redécouvrir des textes oubliés, elle s'ancre également dans une démarche de légitimation et souhaite enraciner le genre dans un terreau plus honorable que celui des littératures de genre. Elle se décompose d'ailleurs en deux mouvements : le premier, plus strictement archéologique, qui exhume des textes inconnus et en propose des rééditions critiques, et le second qui s'emploie à connecter la fantasy contemporaine à des œuvres patrimoniales largement reconnues par la culture savante. L'exemple le plus frappant de ces réappropriations *a posteriori* est indubitablement *Salammbô* de Flaubert, titre fréquemment cité par les auteurs français comme une source d'inspiration. En 2005, l'écrivain Laurent Kloetzer s'amuse en effet à écrire une chronique de *Salammbô* comme s'il s'agissait d'une sortie récente de fantasy. Ce texte, réédité dans le *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux* dirigé par André-François Ruaud en 2015, illustre très bien cette tentative de réappropriation des œuvres patrimoniales en comparant le roman de Flaubert à plusieurs classiques de la fantasy anglophone :

> […] On y trouvera, sans ennui aucun, des scènes de bataille, une fête extraordinaire, de la politique, de la magie, le cambriolage d'un temple sacré (digne de Fafhrd et le souricier gris[1] !), des ruses mortelles, des sacrifices humains… […] L'auteur anglo-saxon dont l'imaginaire de Gustave Flaubert se rapproche le plus est sans doute Michael Moorcock, celui d'*Elric* et surtout de *Gloriana* : comme lui, le Français aime les univers baroques, les fins du monde bariolées, les atmosphère [sic] à l'érotisme étrange… […] Comme chez Tolkien, l'univers est complet, cohérent, et maîtrisé, il semble même être le but et le fondement de l'œuvre. Les batailles sont aussi épiques et sanglantes que Robert Howard, et j'ai déjà mentionné la surprenante parenté avec les livres de Fritz Leiber.[2]

Depuis 2013, les Moutons électriques s'attèlent d'ailleurs à proposer des rééditions d'œuvres de Flaubert dans la collection « L'Originaire ». Tout d'abord une collection de son théâtre (et notamment de ses féeries comme *Le Château des cœurs*, précédemment cité), puis, en 2017, *Voyage en Orient* et *Salammbô*. La parution de ces deux derniers ouvrages a été rendue possible par une campagne de financement participatif sur la plateforme Ulule. Certains passages du texte de présentation du projet ont particulièrement retenu notre attention :

> Il y a peu de grands ancêtres de la *fantasy* dans l'imaginaire français... sauf un, et de taille : Gustave Flaubert !

[1] Personnages emblématiques du *Cycle des épées* de Fritz Leiber.
[2] RUAUD A.-F. (dir.), *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, *op. cit.*, p. 559.

> […] Ce texte a été pour nous plus qu'une lecture de jeunesse. Il a été un envoûtement flamboyant, et un premier voyage imaginaire dans l'une de ces contrées lointaines, baroques, aux mœurs singulières que bien plus tard nous nous évertuerons à parcourir aussi bien par la lecture que l'édition de romans dits de *fantasy*.
>
> Comme pour son *Voyage en Orient*, à la manière d'un cinéaste qui effectue des repérages, Flaubert se rendit à Tunis avant d'entamer l'écriture (difficile) de son roman. Il y a là, dans ce déplacement vers un ailleurs, à la recherche d'images, de sensations et de sources, comme un chemin vers l'imaginaire. Entre les deux œuvres que nous vous proposons dans une belle édition, on peut voir se dessiner un processus de création imaginaire avec l'infusion d'un paysage mental — pour *Salammbô*, élaboré à partir des sources historiques que l'auteur consulta et les souvenirs de son voyage en Orient — et d'un paysage visité *in concreto*.
>
> N'est-ce pas là une psycho-géographie dynamique, une quête d'un voyage à la fois physique, mémoriel et mental ? À la différence d'autres écrivains-voyageurs, d'un Nicolas Bouvier cheminant sur les sentes des mondes asiatiques mais ne s'aventurant pas sur des terres imaginaires ou d'un Lovecraft qui ne voyagea que dans ses rêves…
>
> Pour nous, *Salammbô* ne brille pas seulement comme l'un des joyaux de la littérature française, nous le considérons comme l'un des piliers secrets des littératures de l'imaginaire et aussi comme un chef-d'œuvre au sens des compagnons du Devoir de ce chemin d'exploration et de construction qu'emprunte l'imagination humaine pour forger les mondes imaginaires.[1]

L'œuvre de Flaubert est ainsi présentée comme une convergence de récit de voyage, de conte exotique et de fantasy, via la création d'un monde imaginaire dans *Salammbô* (bien que fondé sur des sources historiques). Cette réappropriation avait été préparée par l'adaptation en bande-dessinée de Druillet[2], qui transposait l'intrigue de *Salammbô* dans un monde secondaire (le Monde de l'Étoile). La comparaison avec Lovecraft, inattendue ici, est peu explicitée et s'appuie uniquement sur une référence pour « initiés » aux Contrées du rêve[3], univers moins célèbre que celui du mythe de Cthulhu. L'expression « l'un des piliers secrets des littératures de l'imaginaire » illustre cette démarche de réappropriation, qui vise avant tout à donner à la fantasy un soubassement honorable en créant une continuité avec une œuvre couronnée par la culture légitime. Si les choix de formulation de ce texte ne sont pas exempts d'une certaine artificialité, Jean-Philippe Jaworski, dans une conférence donnée en 2015[4], a exploré de manière nettement plus nuancée les similitudes qu'entretiennent *Le Rivage des Syrtes*[5] et *Les*

---

[1] ULULE, *Merveilleux Flaubert ! Passion fantasy*, [https://fr.ulule.com/merveilleux-flaubert-passion-fantasy/], consulté le 29 juillet 2019.
[2] FLAUBERT Gustave et DRUILLET Philippe, *Salammbô*, Paris, Glénat, 2010.
[3] LOVECRAFT Howard Phillips, *Les Contrées du rêve*, trad. David Camus, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2010.
[4] ACTUSF, *Imaginales 2015 : Conférence Julien Gracq*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Imaginales-2015-Conference-Julien], consulté le 26 août 2022.
[5] GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*

Terres du couchant[1] (inédit paru de façon posthume) de Julien Gracq avec la fantasy – précisant bien qu'en dépit du monde secondaire entièrement imaginaire, les romans ne contiennent aucun élément surnaturel qui pourraient les assimiler à la fantasy. Ce regard actuel porté sur la littérature française, à la lumière d'un genre né de manière postérieure, comprend ses illogismes. Si un auteur de l'envergure de Flaubert est volontiers employé dans cette relecture de l'histoire littéraire au prisme de la fantasy, on peut s'étonner de l'absence d'écrivains bénéficiant d'une reconnaissance patrimoniale un peu moindre, tels que Charles Nodier, Marcel Aymé ou Pierre Benoît, qui ne sont pas plus éloignés de la fantasy contemporaine que ne l'est *Salammbô*. On peut en tout cas supposer que le choix de Flaubert est éminemment lié à la notoriété de l'écrivain et à son statut d'auteur « scolaire ».

Le mouvement plus « archéologique » de cette quête des grands anciens cherche quant à lui à faire émerger des textes oubliés et à les rééditer en proposant un appareil critique adéquat. C'est notamment le travail auquel se sont attelées les éditions Callidor, fondées en 2011 par Thierry Fraysse. La collection « L'Âge d'or » s'attache en effet à faire redécouvrir tout un corpus pré-tolkienien, traduit ou d'expression française. La présentation de la collection s'inscrit parfaitement dans la démarche de l'archéologie des médias :

> Les éditions Callidor présentent « L'Âge d'or de la fantasy », une collection consacrée aux écrivains d'un autre âge, dont on a généralement oublié le nom, mais dont l'influence perdure au sein des plus grandes sagas de l'imaginaire. Car bien avant que l'ouragan J. R. R. Tolkien ne balaie tout sur son passage, nombre d'auteurs s'étaient illustrés dans ce genre encore balbutiant, contribuant à l'essor de la *fantasy* telle qu'on la connaît aujourd'hui.[2]

Les éditions Callidor publient dans cette collection des traductions inédites d'écrivains pré-tolkieniens, comme E.R. Eddison ou Abraham Merritt, mais aussi des auteurs et autrices d'expression française, et notamment André Lichtenberger en 2017. Thierry Fraysse a en effet découvert *Les Centaures* en traduction dans le catalogue des éditions Black Coat Press, dirigées par Brian Stableford, auteur, critique et traducteur, passionné de littérature française fin-de-siècle. Thierry Fraysse traduit la préface de Stableford dans sa réédition, et propose également un texte critique qui revient sur l'histoire de l'œuvre et développe les raisons de son assimilation contemporaine à la fantasy, bien que la magie n'y soit présente que de manière diffuse :

[1] GRACQ Julien, *Les Terres du couchant*, Paris, José Corti, 2004.
[2] FRAYSSE Thierry, *Collection « L'âge d'or »*, [https://www.editions-callidor.com/age-dor], consulté le 26 août 2022.

> Si les premières lignes font immanquablement[1] penser aux contes de fées, très présents en cette période de révolution industrielle, Lichtenberger s'en détache rapidement pour finir par s'en affranchir tout à fait, aboutissant à une expression nouvelle, celle de la fantasy. Une fantasy non pas « héroïque », pleine de bruit et de fureur, que les Américains affectionnaient particulièrement dans leurs *pulps* des années vingt et trente […] mais plutôt mythique, les codes et les motifs issus de différents folklores servant de bases au récit.[2]

La volonté de présenter la fantasy française comme une concurrente valable du corpus anglophone est clairement affirmée plus loin :

> Toujours est-il que c'est aujourd'hui bien conscientes de l'importance d'un tel ouvrage pour ce genre que les éditions Callidor sont fières de réhabiliter cette œuvre en la plaçant au rang de pionnière de la *fantasy* – peut-être serait-il plus juste de parler de « premier roman de fantasy français », mais rêvons plutôt qu'il existe de nombreux textes antérieurs dignes d'endosser ce rôle –, et surtout de permettre à André Lichtenberger de porter le titre de « Grand Ancien » à son tour, aux côtés de Lord Dunsany, William Morris, Abraham Merritt, Hope Mirrlees, Robert E. Howard, E.R. Edison, Clark Ashton Smith, J.R.R. Tolkien et tant d'autres.[3]

Thierry Fraysse poursuit son travail d'archéologue de la fantasy en rééditant *Les Dieux verts*[4] de Nathalie Henneberg l'année suivante, et en défendant là aussi le statut de « grande ancienne » de l'autrice par son antériorité à l'œuvre de Tolkien : Pierre Versins explique en effet dans la préface d'une réédition des *Dieux verts*[5] de 1975 qu'il aurait reçu le manuscrit en 1956, ce qui, comme le remarque Thierry Fraysse, coïncide avec la date de parution anglophone du *Seigneur des Anneaux* (en 1954 et 1955). Il est donc tout à fait probable que l'écriture des *Dieux verts* ait été achevée avant que l'autrice ait pris connaissance de l'œuvre fondatrice de Tolkien – qui n'était pas encore traduite en français. L'éditeur encense la qualité stylistique du roman, « d'une poésie à couper le souffle »[6] et dénonce la misogynie (mais aussi la xénophobie) du milieu de la science-fiction française de cette époque, qui rend la réhabilitation de cette autrice d'autant plus nécessaire :

> Et ce chef-d'œuvre, on le doit à une immigrée russe qui faillit voir ses textes ne jamais paraître, et qui malgré tous les obstacles que lui imposaient son sexe

---

[1] « C'est la joie puissante du printemps qui mûrit. Au ciel radieux, l'astre décline. Le dôme vert des chênes géants et des grands hêtres se transperce de rayons obliques. À leur flamme la vie s'exalte. Les troncs gris et bruns d'illuminent. Les mousses et les fougères reluisent, semées de rose, de jaune, de bleu, au hasard des fleurettes éparses. Par bouffées, les violettes embaument. Dans les feuillages qui s'embrasent, les oiseaux pépient. Les fourrés craquent : écartant les ronciers et les ajoncs, les quadrupèdes hument la fraîcheur qui descend. Un grouillement de vie se hâte dans les sous-bois… », in LICHTENBERGER André, *Les Centaures*, *op. cit.*, p. 25.
[2] FRAYSSE Thierry, « Préface », in *Ibid.*, p. VIII-IX.
[3] FRAYSSE Thierry, in *Ibid.*, p. XIII-XIV.
[4] HENNEBERG Nathalie, *Les Dieux verts*, Paris, Callidor, 2018.
[5] HENNEBERG Nathalie, *Les Dieux verts*, Genève, Edito-service, coll. « Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction », 1975.
[6] FRAYSSE Thierry, « Celle qui cueillait des fleurs en Atlantide », *Les Dieux verts*, Paris, Callidor, 2018, p. XV.

> et une société profondément masculine, est sans doute devenue […] la première auteure de fantasy française et la créatrice de mondes flamboyants, épiques, légendaires…[1]

Ce travail de réhabilitation de grands anciens francophones se poursuit avec *Les Aventures de Setnê*[2] roman antiquisant de Rosny-Aîné paru en 1902 sous forme de feuilleton, mais quelque peu occulté par les parutions de science-fiction de l'auteur, mais aussi et surtout avec *Soroé, reine des Atlantes*[3], roman pour lequel Thierry Fraysse a effectué un véritable travail archéologique. Nous avons déjà cité plus haut ce récit (I.3.d.), co-écrit par les librettistes Charles Lomon et P.B. Gheusi, sous son premier titre, *Les Atlantes, roman des temps légendaires*[4]. Thierry Fraysse, qui découvre ce texte encore une fois grâce au catalogue de Black Coat Press et à sa traduction en anglais par Jean-Marc Lofficier[5] sous le titre *The Last Days of Atlantis*[6], se lance authentiquement dans une quête du manuscrit perdu pour publier une version ultérieure du texte, corrigée par Gheusi en 1941, et entièrement inédite. Dans la préface de *Soroé*, Thierry Fraysse met en fiction sa découverte du manuscrit et sa rencontre avec Mona Rieger-Gheusi, la petite-fille du co-auteur et détentrice du texte révisé.

> La voix de Mona me ramène soudain à ce mardi pluvieux : « Alors, vous vous intéressez aux *Atlantes* ? », avant de me transporter plus d'un siècle en arrière : « Tenez, voici le manuscrit. »
>
> Je ne bouge plus. Abasourdi. Le livre est lourd. Comme s'il était chargé du poids de longues années. La surprise passée, mes mains réagissent. Défient la gravité soudaine qui les clouait au fauteuil. Mes doigts s'attardent sur la couverture de cuir, embellie d'une marbrure orangée. Le papier jauni. L'encre noire. Bleue aussi. Effacés par endroits. Les pages tournent d'elles-mêmes, à mesure que grandit ma fascination.[7]

La découverte progressive des transformations apportées par Gheusi est également scénarisée au fil de cette préface, et accompagnée de photographies permettant de voir la superposition du texte dactylographié et de l'écriture manuscrite du co-auteur, d'une manière qui met en exergue la matérialité du médium. Thierry Fraysse découvre notamment une fin alternative écrite par Gheusi, un nouveau titre, *Soroé*, ainsi qu'une suppression d'importance : Gheusi a en effet retiré le prologue dans lequel l'équipage du *Pétrel*, échoué dans une crique inconnue après une

---

[1] *Ibid.*, p. XVIII.
[2] ROSNY AINE J. H., *Les Aventures de Setnê*, Paris, Callidor, 2021.
[3] GHEUSI Pierre-Barthélemy et LOMON Charles, *Soroé, reine des Atlantes*, Paris, Callidor, coll. « L'âge d'or de la fantasy », 2020.
[4] LOMON Charles et GHEUSI Pierre-Barthélemy, *Les Atlantes*, *op. cit.*
[5] LOMON Charles et GHEUSI Pierre-Barthélemy, *The Last Days of Atlantis*, trad. Jean-Marc Lofficier, Tarzana (Californie), Black Coat Press, 2015.
[6] L'auteur américain Frank Schildiner a même publié chez Black Coat Press deux suites des *Atlantes*, intitulées *The Soul of Soroe* (Tarzana, Black Coat Press, 2021) et *The Sword of Argall* (Tarzana, Black Coat Press, 2022).
[7] FRAYSSE Thierry, « Préface », *op. cit.*, p. VIII-IX.

tempête au large de la Scandinavie, découvre trois ouvrages au fond d'une caverne, racontant l'épopée des Atlantes. La version de Gheusi transforme ainsi le récit vernien d'exploration en pur roman de fantasy, sans introduction permettant de raccrocher le monde secondaire mythique à la réalité contemporaine :

> Le prologue non conservé suivait la tradition de nombreux ouvrages de l'époque. Les protagonistes avaient connaissance d'un monde oublié à travers la découverte d'un manuscrit. En coupant cette introduction, il supprime une mise en abîme qui reliait l'Atlantide à notre réalité moderne. A présent, nous faisons directement face à un monde alternatif dans un passé imaginaire. Ainsi, les révisions de Gheusi en 1941 ancrent davantage le roman dans le genre de *fantasy*, l'éloignant de celui du « monde perdu ».[1]

Thierry Fraysse poursuit son enquête sur cette révision de 1941, dont l'héritière de Gheusi, Mona, affirme qu'elle a bien été publiée sous le titre de *Soroé*, mais dont aucune trace ne subsiste. L'éditeur émet quelques hypothèses, notamment celle d'un lien avec le succès de *L'Atlantide* de Pierre Benoit : une adaptation radiophonique de ce roman, réalisée par Pierre Laroche, aurait été diffusée en 1941.

> Gheusi aurait-il tenté de profiter du soudain intérêt pour l'île mystérieuse ? Intérêt suscité par cette radiodiffusion *nationale* ? Ou tout simplement voulu montrer – agacé par le succès de Benoit, comme l'imagine Stableford – qu'il avait écrit avec Lomon un roman similaire, sinon meilleur, quinze ans avant la parution initiale de *L'Atlantide* ?[2]

Nous pouvons également émettre l'hypothèse que Gheusi ait voulu distinguer son roman de celui de Benoit en supprimant le système d'enchâssement des récits. Dépourvu de son équipage naufragé, le texte se rapproche en effet plus de la dimension épique et mythique d'un texte comme *Les Centaures* de Lichtenberger, et s'inscrit de manière moins franche dans la « mode » des romans d'exploration. Thierry Fraysse ne découvre pas d'autres éléments permettant d'expliquer pleinement cette révision tardive, les affaires de Gheusi ayant été en partie perdues, et notamment sa correspondance. Si le rôle « d'archéologue littéraire » endossé par l'éditeur s'arrête donc devant l'absence de sources, Thierry Fraysse pointe avec amusement les similitudes entre sa propre démarche et l'aventure de l'équipage du *Pétrel*, se comparant notamment au personnage du traducteur, Tiburce, capable de déchiffrer les textes atlantes. La tempête même qui cause le naufrage trouve un écho dans la pluie battante qui s'abat sur la région parisienne au moment où l'éditeur arrive chez Mona Rieger-Gheusi.

> Je réfléchis une minute et me prends à sourire en pensant aux naufragés du prologue. Me voilà un Tiburce Falgas moderne, à déchiffrer ces vieux

[1] *Ibid.*, p. XXIV.
[2] *Ibid.*, p. XVII.

> manuscrits… Mais malheureusement, mon travail s'arrête là. […] Le mystère quant à cette révision est donc toujours présent. Mais j'espère l'avoir désépaissi par mes quelques recherches et analyses. […]
>
> Je crois que je vais en relire quelques lignes. M'attarder sur ces pages jaunies. Ces trésors dénichés un jour de tempête.[1]

Bien que Thierry Fraysse ne puisse aller aussi loin que Tiburce dans son exploration, les jeux d'analogies se poursuivent dans la matérialité même de la nouvelle édition de *Soroé* qu'il propose chez Callidor : le prologue de la découverte des volumes atlantes par les naufragés du *Pétrel* est bien supprimé, comme souhaité par Gheusi, mais remplacé par le récit de la découverte du manuscrit de 1941, l'archéologie littéraire venant se substituer à l'exploration concrète des mondes perdus.

Si la démarche d'une maison d'édition comme Callidor semble nettement s'ancrer du côté légitimiste, elle est également possible car la maison d'édition est une activité annexe de son fondateur et que la structure vise plus à l'autosuffisance qu'à la rentabilité. La plupart des maisons d'édition actuelles doivent plutôt concilier les objectifs commercial et légitimiste, afin d'assurer leur subsistance et celle de leurs employés. Une structure comme les éditions de l'Oxymore, dont les initiatives étaient prioritairement légitimistes, a fait faillite en 2005 : cette structure pionnière éditait en effet surtout une revue anthologique, *Emblèmes*, dédiée à la découverte de jeunes plumes françaises, avec une volonté certaine d'érudition dans les préfaces et postfaces critiques, ainsi que des beaux livres illustrés, des ouvrages savants (dans la collection « Comme des Ozalids »), quelques romans traduits inédits (en particulier de Tanith Lee) et des romans d'auteurs et autrices françaises, exigeants sur le plan littéraire – comme ceux de Léa Silhol. L'autrice et co-fondatrice de la maison a d'ailleurs désormais opté pour un système de micro-édition avec de l'impression à la demande pour sa nouvelle structure, Nitchevo, qui conserve la « patte » esthétique de l'Oxymore et son goût pour les ouvrages coûteux, illustrés, et à la maquette particulièrement soignée. De telles initiatives sont en effet plus risquées et touchent prioritairement un public expert – d'où le souhait, pour une grande majorité des maisons d'édition de fantasy, de viser tout autant la légitimité et la qualité que l'optimisation des ventes.

Dans cette perspective, l'année 2017, au cours de laquelle s'achève le travail d'Élodie Hommel, est un moment pivot pour l'édition française de fantasy. En février, quatre maisons indépendantes (Mü, Armada, Walrus et Malpertuis) lancent un appel aux petites structures à se

[1] *Ibid.*, p. XXV.

rassembler pour former le Syndicat national des éditeurs indépendants de l'Imaginaire[1]. Cette idée est suivie un mois plus tard d'une pétition intitulée « L'Appel de l'imaginaire »[2], lancée par huit maisons indépendantes (ActuSF, Mnémos, L'Atalante, Au Diable vauvert, Le Bélial', La Volte, Les Moutons électriques et Critic) et signée par un collectif rassemblant des auteurs et autrices ainsi que par des membres du milieu éditorial. Le texte, rédigé par Jérôme Vincent d'ActuSF, regroupe environ 1400 signatures et invite les différents acteurs du genre à se rassembler autour de projets communs afin de gagner en visibilité. Il annonce également l'organisation des États Généraux de l'Imaginaire, dont la première édition a eu lieu au festival des Utopiales à Nantes au mois de novembre de la même année, avec pour objectif principal d'établir un constat précis et chiffré de la situation des trois genres en France. Les données nécessaires à cet état des lieux sont collectées de manière collaborative sur un forum dédié[3], où lecteurs et lectrices volontaires recensent articles de presse, émissions de radio, mémoires, thèses, etc. ayant trait aux genres défendus, et réfléchissent collectivement aux moyens à déployer afin de les mettre en valeur.

Le lancement des États Généraux part du constat de l'invisibilisation des genres concernés dans les médias généralistes et vise à trouver des stratégies pour la contrer, comme l'expliquent les différents éditeurs interviewés par Lloyd Chéry pour *Le Point Pop* :

> Tous partagent le même constat, cette difficulté tenace à faire rayonner les littératures de l'Imaginaire. « Nous voulons vraiment que nos auteurs soient reconnus en tant qu'auteurs à part entière et non mis dans un coin, sous prétexte qu'ils font de l'Imaginaire. Nous travaillons depuis plusieurs années avec les éditions Actu Sf et Les Moutons Electriques dans un collectif et nous voyons bien qu'ensemble nous sommes plus forts et plus efficaces », indique Frédéric Weil.
>
> Le collectif de l'Appel de l'Imaginaire pointe du doigt le manque d'intérêt de la presse généraliste mais aussi de certaines libraires qui se « raidissent lorsqu'on prononce le mot science-fiction », expose Mathias Echenay, le fondateur de La Volte, qui dénonce ce manque de visibilité criant alors que les lecteurs sont de plus en plus nombreux. « Regardez le succès que nous avons eu avec Alain Damasio (plus de 170 000 exemplaires vendus en poche, ndlr) ! J'ai souvent l'impression de lutter contre des forces molles qui ralentissent tout. Pourquoi ne pas se coordonner ensemble pour accélérer les choses ? » « J'aimerais que nous soyons plus représentés et qu'on arrête cette indifférence ou ce mépris. C'est une spécificité de la France. Au cinéma et dans les jeux vidéo, l'Imaginaire est un genre dominant. Le polar a trouvé sa place mais, pour nous,

[1] ELBAKIN, *Création d'un syndicat des littératures de l'imaginaire ?*, [http://www.elbakin.net/edition/24571-Creation-dun-syndicat-des-litteratures-de-limaginaire], consulté le 8 juillet 2022.
[2] VINCENT Jérôme, *Les acteurs de l'imaginaire : Appel à la mobilisation des acteurs de l'imaginaire*, [https://secure.avaaz.org/community_petitions/fr/Les_acteurs_de_lImaginaire_Appel_a_la_mobilisation_des_acteurs_de_lImaginaire/], consulté le 8 juillet 2022.
[3] ACTUSF - FORUMS, *L'Appel de l'imaginaire*, [http://www.actusf.com/forumimaginaire/index.php], consulté le 8 juillet 2022.

> le constat est général, nous ne sommes pas considérés » renchérit Simon Pinel des Éditions Critic, visiblement agacé.[1]

La synthèse de la première édition des États Généraux publiée par le blogueur Nicolas Winter partage en vérité plutôt notre constat effectué plus haut sur la contradiction entre une grande visibilité médiatique des créations audiovisuelles et ludiques et, au contraire, une ignorance des œuvres littéraires d'imaginaire. Rapportant les propos tenus lors de la manifestation aux Utopiales, Nicolas Winter donne en effet les chiffres suivants : « [g]lobalement, entre 2007 et 2016, les ventes totales ont accusé une forte baisse passant de 5 371 401 à 4 192 160 exemplaires vendus alors que dans le même temps la production augmentait avec 1006 nouveautés en 2016… à comparer aux 673 références de l'année 2007 »[2]. Cette baisse est en effet surprenante au regard du succès remporté par les adaptations télévisuelles, le cinéma et les jeux vidéo :

> Comment expliquer le succès des genres de l'Imaginaire dans d'autres médias et l'absence ou le manque de report de ce succès dans la production littéraire ?
>
> Après tout, le show télévisuel le plus en vue du moment et qui ne cesse de battre des records, c'est bien *Game of Thrones* de George R.R Martin ! La série la plus acclamée cette année n'est autre que *The Handmaid's Tale* inspirée par *La Servante Écarlate* de Margaret Atwood.
>
> On ne compte plus les films de science-fiction qui cartonnent au box-office français cette année avec *Valerian et la cité des mille planètes* (plus de 4 millions d'entrées), *Les Gardiens de la Galaxie Vol.2* (plus de 3 millions d'entrée) ou encore *La Planète des Signes — Suprématie* (plus de 2.5 millions d'entrée). A côté de ça, les jeux vidéo continuent à drainer les foules […].[3]

Si Marion Mazauric, des éditions Au Diable Vauvert, dénonce des préjugés tenaces, que nous avons déjà commentés dans ces pages, au cours de la manifestation aux Utopiales, Jérôme Vincent donne d'autres pistes concernant la sous-représentation médiatique dans un entretien accordé au site SyFantasy.fr :

> En gros, plutôt que du mépris, c'est souvent une question de préjugés ou de méconnaissances. Quand on discute avec les journalistes, l'un des retours c'est qu'ils ne peuvent pas trop parler de l'imaginaire parce que c'est pour leur direction une littérature de niche et qui donc s'adresse à un public restreint. Mais on entend aussi que certains ne reçoivent pas de services de presse des éditeurs de l'imaginaire, et donc ne peuvent écrire dessus. Il y a sans doute un peu des deux. En gros d'un côté une idée reçue, de l'autre une absence de communication. La vérité est peut-être quelque part par là. Je précise aussi que cette absence de reconnaissance n'est pas générale hein. Des émissions ou des

---

[1] CHERY Lloyd, *Défenseurs de toutes les littératures de l'Imaginaire, unissez-vous !*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/defenseurs-de-toutes-les-litteratures-de-l-imaginaire-unissez-vous-27-03-2017-2115051_2920.php], consulté le 8 juillet 2022.

[2] WINTER Nicolas, *Vers une révolution de l'Imaginaire ?*, [https://justaword.fr/vers-une-r%C3%A9volution-de-limaginaire-3ee4dc37e00d], consulté le 8 juillet 2022.

[3] *Ibid.*

journaux comme *La Méthode Scientifique, Télérama, Le Monde des livres,* ouvrent leurs portes régulièrement à la science-fiction et la fantasy.[1]

Parmi les solutions trouvées pour lutter à la fois contre cette invisibilisation médiatique et la baisse des ventes, le collectif d'éditeurs a mis en place dès octobre 2017 (juste avant la tenue des États Généraux, à titre d'essai) le mois de l'imaginaire, envisagé comme une sorte de rentrée littéraire spécifique aux trois genres. Une quinzaine de maisons d'édition y ont participé dès le premier essai, à l'aide d'une vaste campagne de promotion en librairie, dans la presse et surtout sur les réseaux sociaux. Si les premiers instigateurs de l'Appel de l'imaginaire « clament qu'il ne s'agit pas d'une action marketing mais bel et bien d'un mouvement de fond »[2], le mois de l'imaginaire est véritablement conçu comme un coup de projecteur visant à améliorer les ventes. S'y agrègent notamment des maisons d'édition qu'Elodie Hommel classe dans la colonne du pôle commercial, comme les éditeurs de poche FolioSF, PocketSF et J'ai Lu. Stéphane Marsan décrit d'ailleurs la manifestation comme une « opération de lisibilité en librairie » qui a pour but d'« aide[r] le libraire dans sa sélection une fois dans l'année pour qu'il fasse bouger son rayon, qu'il s'y intéresse, et qu'à terme il garde quelques titres de fond »[3].

Le bilan de cette initiative semble très positif pour les éditeurs depuis son lancement : le mois de l'imaginaire paraît s'être bien implanté en librairie et dans le paysage médiatique (*Livres Hebdo*, en particulier, consacre régulièrement des articles aux genres de l'imaginaire au mois d'octobre depuis 2017, mais *Le Figaro Littérature,* et *Le Magazine Littéraire* l'ont également évoqué). Les États Généraux de l'imaginaire (devenus l'Observatoire de l'imaginaire dès 2018) ont enchaîné quant à eux plusieurs éditions successives depuis leur création, permettant d'effectuer un point annuel sur les résultats des actions entreprises. L'Observatoire de l'imaginaire s'intéresse de surcroît à la question de la parité (nombre d'autrices publiées, primées…) et a lancé en 2021 une grande enquête sur le lectorat français, sur laquelle nous reviendrons. Si le bilan de 2018 montre une exposition médiatique plutôt stationnaire[4] (2,6% des articles sur la littérature portent sur les genres de l'imaginaire), celui de

---

[1] SYFANTASY, *Les États Généraux de l'imaginaire : Rencontre avec Jérôme Vincent d'ActuSF*, [https://syfantasy.fr/actualites/les-etats-generaux-de-limaginaire-rencontre-avec-jerome-vincent-dactusf/], consulté le 8 juillet 2022.

[2] CHERY Lloyd, « Défenseurs de toutes les littératures de l'Imaginaire, unissez-vous ! », *op. cit.*

[3] ROURE Benjamin, *Dossier Littératures de l'imaginaire : rêver ensemble*, [https://www.livreshebdo.fr/article/dossier-litteratures-de-limaginaire-rever-ensemble], consulté le 8 juillet 2022.

[4] WINTER Nicolas, *Les États-Généraux de L'Imaginaire : un an plus tard…*, [https://justaword.fr/les-%C3%A9tats-g%C3%A9n%C3%A9raux-de-limaginaire-un-an-plus-tard-f429ba906992], consulté le 8 juillet 2022.

2019 enregistre une augmentation (3,9%)[1] qui se maintient en 2020 (4%)[2]. C'est la science-fiction qui occupe la plus large part de ces articles (62,8% en 2020). Les éditeurs interrogés par Élodie Ganneau dans le cadre de son mémoire de master professionnel[3] nuancent cependant le pouvoir prescripteur de la presse et des médias généralistes, notamment André-François Ruaud :

> Ça fait plaisir au diffuseur-distributeur, ça fait plaisir aux libraires, et ça n'a pas d'effet sur les ventes. Pas à ma connaissance. Mais ça entretient le buzz général, donc c'est quand même bien. Je pense que quand on a des passages sur France Inter et France Culture, parce qu'on a pas mal d'animateurs qui nous aiment – c'est une grosse chance pour les Moutons –, je pense que ça participe au buzz général, mais ce n'est pas quantifiable. La seule fois que j'ai réussi à quantifier – et ça a été énorme –, une seule fois Télérama a parlé de nous, notre tout premier livre – c'était le *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux* –, ils l'ont chroniqué dans leur supplément Noël, et là on a vu l'effet. Le bouquin s'est vendu à toute vitesse […].[4]

L'impact des articles de presse est ainsi relativisé par l'éditeur, qui les inclut plutôt dans un phénomène de « buzz général », c'est-à-dire un faisceau de prescriptions convergentes. Comme l'explique plus loin Élodie Ganneau :

> [U]n seul événement semble avoir peu de chances de provoquer beaucoup de ventes, mais l'ensemble de ce qui se passe autour du livre (les articles de presse, les chroniques sur les blogs, les jeux-concours sur Facebook, un prix littéraire, le bouche-à-oreille, les conseils des libraires, etc.) permettrait en revanche au livre d'avoir une vie, et par extension participerait de la notoriété de la maison d'édition.[5]

Les nouvelles formes de critiques amateures, émanant des blogs, des comptes Bookstagram et des chaînes Booktube participent à la création de ce « buzz général » et peuvent en effet favoriser les ventes. L'un des exemples les plus célèbres est l'engouement soudain pour *Le Mur invisible* de Marlen Haushofer en 2019, qui a entraîné une rupture de stock et une réimpression en urgence par Babel à la suite d'une publication sur Instagram de l'illustratrice et influenceuse littéraire Maureen Wingrove[6]. Si le roman est édité dans une collection de littérature générale, il comporte un élément indéniablement fantastique : l'apparition soudaine, inexpliquée, d'une

---

[1] ACTUSF, *Observatoire de l'imaginaire 2019*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/observatoire-de-limaginaire-2019], consulté le 8 juillet 2022.
[2] FANTASTINET, *L'Observatoire de l'imaginaire : La session 2020, les chiffres 2019 !*, [https://www.fantastinet.com/lobservatoire-de-limaginaire-la-session-2020-les-chiffres-2019/], consulté le 8 juillet 2022.
[3] GANNEAU Élodie, *Les maisons d'édition spécialisées dans les littératures de l'imaginaire*, Mémoire de master professionnel, Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2016.
[4] *Ibid.*, p. 80.
[5] *Ibid.*
[6] SCHMITT Amandine, *Comment « le Mur invisible » est devenu la nouvelle bible écoféministe*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20190213.OBS0132/comment-le-mur-invisible-est-devenu-la-nouvelle-bible-ecofeministe.html], consulté le 11 juillet 2022.

frontière invisible séparant l'héroïne du reste de l'humanité et la contraignant à survivre seule dans les Alpes autrichiennes. Bien qu'un phénomène d'une telle ampleur n'ait pas encore été constaté pour les publications françaises de fantasy, le rôle joué par ce bouche-à-oreille numérique est indéniable : la dernière enquête du Centre National du Livre sur la lecture chez les 15-25 ans en 2018 montre en effet que la critique en ligne a autant d'impact lors du choix d'un livre que celle des médias généralistes, et qu'outre le cercle des proches et des enseignants, les premiers organes prescripteurs sont les « personnalités d'internet » et « le buzz sur les réseaux sociaux » (avant les libraires, bibliothécaires et documentalistes)[1]. Les éditeurs interrogés par Élodie Ganneau nouent ainsi des partenariats avec plusieurs blogs et chaînes Booktube, mais admettent ne pas réussir à mesurer l'impact direct de cette influence sur les ventes effectives. Des opérations comme le mois de l'imaginaire impliquent d'ailleurs des envois de service presse à plusieurs critiques amateurs, ce qui permet également de fidéliser le lectorat en entretenant des relations cordiales avec ceux et celles qui sont avant tout des fans des genres de l'imaginaire ayant médiatisé leur passion via les réseaux sociaux.

Pour les maisons d'édition, c'est cependant la présence en librairie qui semble constituer le nerf de la guerre, or, leur présence reste trop faible dans les librairies non spécialisées. Les éditeurs interrogés par Élodie Ganneau ont plusieurs hypothèses pour expliquer cette faible exposition sur les tables et dans les rayonnages : certains évoquent une surproduction (en pointant notamment Bragelonne et Milady, qui satureraient le marché) quand d'autres blâment la frilosité des libraires à mettre en avant des genres qui souffrent encore de préjugés tenaces[2]. Les premiers résultats du mois de l'imaginaire sont ici encourageants, puisque Manuel Soufflard de J'ai Lu note dès la fin du mois d'octobre 2017 « 15 à 20 % d'implantations supplémentaires […], ce qui montre que les libraires ont confiance dans l'écoulement des titres commandés »[3]. Il nous apparaît très signifiant que les maisons d'édition accordent plus d'importance à la présence en librairie qu'aux circuits de prescription en ligne, alors même que les résultats d'enquête commentés plus haut ne placent pas les libraires en position dominante pour conseiller des lectures aux plus jeunes – qui sont les plus grands lecteurs et lectrices de fantasy. L'impact d'une meilleure implantation en librairie sur les ventes est certes plus facile à quantifier que celle d'un « buzz » dans des cercles d'influence sur les réseaux sociaux, mais

[1] VINCENT-GERARD Armelle et VAYSSETTES Benoît, *Les Jeunes adultes et la lecture - Enquête du Centre National du Livre*, [https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2020-03/Les%20jeunes%20adultes%20et%20la%20lecture-2018-Etude%20compl%C3%A8te.pdf].
[2] GANNEAU Élodie, *Les maisons d'édition spécialisées dans les littératures de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 99.
[3] ROURE Benjamin, « Dossier Littératures de l'imaginaire », *op. cit.*

il nous semble que la mise en valeur sur les rayonnages appartient plus nettement aux circuits de légitimation et répond à une vision de la diffusion littéraire plus traditionnelle pour gagner sa place dans le champ des belles-lettres. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le mois de l'imaginaire se calque sur les codes de la rentrée littéraire – sa tenue en octobre est significative.

La création de festivals avec leurs propres prix littéraires est également une manière de croiser la revendication d'appartenance au champ des belles-lettres avec la volonté affichée d'améliorer les ventes. Les littératures de l'imaginaire ont en effet généré leurs propres distinctions afin de contrer leur absence quasi-systématique dans la plupart des sélections des prix littéraires généralistes. Le prix Julia Verlanger est créé en 1986, le Grand prix de la science-fiction française devient le Grand prix de l'imaginaire en 1992, le prix Bob Morane naît en 1999 et plusieurs festivals organisent leurs propres sélections et remises des prix, comme les Imaginales à partir de 2002 ou les Utopiales à compter de 2007. Certains prix sont également décernés directement par les lecteurs et lectrices, comme le prix Merlin (fondé en 2002 et qui s'appuie sur les votes en ligne) ou le plus récent Prix Littéraire de l'Imaginaire de Booksphere (PLIB), créé il y a seulement quelques années pour valoriser la critique amateure. Les éditeurs interrogés par Élodie Ganneau émettent des opinions mitigées concernant ces prix : leur impact sur les ventes serait, là encore, difficile à mesurer, et les conditions de leur attribution suscitent des doutes (certains éditeurs font partie du jury et sont soupçonnés de valoriser leurs propres parutions). Les propos relevés sont parfois d'une grande virulence, comme ceux d'André-François Ruaud (« J'ai une attitude très ambivalente par rapport aux prix parce que j'estime qu'ils ne servent à rien, qu'ils sont minables, non organisés […]. Donc j'estime que c'est vraiment du foutage de gueule » [1]) ou de Thomas Riquet des éditions Asgard (« C'est du copinage uniquement » [2]).

Pour autant, sept maisons d'édition (Les Moutons Électriques, ActuSF, Le Bélial', Critic, Au Diable Vauvert, Mnémos et Mü) déclarent en 2017 lors d'un communiqué de presse vouloir soumettre une sélection tirée de leurs catalogues au prix Goncourt. Le communiqué met en avant des références inattaquables de la culture patrimoniale qui comporteraient des éléments merveilleux, afin de lier leurs genres de prédilection à l'histoire littéraire, et rappellent l'attribution du premier prix Goncourt à *Force ennemie* de John-Antoine Nau, un roman de science-fiction :

[1] GANNEAU Élodie, *Les maisons d'édition spécialisées dans les littératures de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 83-84.
[2] *Ibid.*, p. 84.

> Au cours du 20ème siècle et particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, les littératures de l'imaginaire se sont effacées, nationalement et petit à petit, des chroniques, critiques, voix, écrans et récompenses. Une séparation amiable, sans vagues, arrangeante.
>
> Le genre, pourtant, a toujours été présent depuis les contes de Rabelais jusqu'à l'onirisme fantastique de Barjavel en passant par Cyrano de Bergerac et même John-Antoine Nau, première récompense du prix Goncourt en 1903 pour *Force ennemie*, un roman de science-fiction. D'autres romans dits de l'imaginaire ont d'ailleurs été récompensés par ce prix littéraire.
>
> Aujourd'hui, il est temps pour nous de revenir.
>
> Éditrices, éditeurs, signataires du présent communiqué, décidons cet été de faire connaître ou reconnaître les nouvelles plumes de l'imaginaire et de proposer à l'académie Goncourt les publications susceptibles de retenir l'attention de ses membres.
>
> Nous sommes de retour. [1]

Ce texte nous apparaît ici clairement ancré dans une démarche légitimiste. Bien que Sylvie Ducas rappelle que les prix littéraires, et le Goncourt en particulier, « sont des oxymores » qui ont « à la fois valeur marchande et symbolique »[2], et qu'ils peuvent également constituer des fabriques à best-sellers, ceux-ci sont cependant « toujours producteurs de capital social »[3]. Le souhait de faire entrer les genres de l'imaginaire dans la sélection du Goncourt, alors même que les éditeurs du milieu contestent le véritable impact des prix littéraires, passe ainsi par un discours qui met en avant des références lettrées et qui vise à inscrire les œuvres dans une continuité avec les belles-lettres. Jérôme Vincent explicite cette démarche dans un entretien donné au journal *20 Minutes* en 2018, en assumant nettement la volonté de légitimer les genres de l'imaginaire et de les faire connaître en dehors de la « niche », par les publics de littérature générale :

> Bien sûr, ce genre de prix apporte de la légitimité. On ne crachera jamais sur ce genre d'opportunités. On ne fait pas partie d'une littérature à part donc il est tout à fait possible d'être primé comme n'importe qui. Mais à force de ne jamais avoir eu de retour, les éditeurs d'Imaginaire ont arrêté d'envoyer leurs livres aux jurys… […]
>
> Il faut que les grands prix littéraires s'intéressent à nous et que l'on s'intéresse à eux. Le genre s'est construit sans les prix littéraires. On pourrait penser qu'on n'en a par conséquent pas besoin, mais j'opterai pour la solution inverse. A nous de travailler pour susciter leur intérêt. On pourrait essayer le conflit mais je suis plus partisan de sourire et d'expliquer pourquoi nos livres sont importants. Même si l'intérêt pour l'imaginaire évolue vite, on ne doit pas

---

[1] SOLYM Clément, *Les Littératures de l'imaginaire veulent la reconnaissance du prix Goncourt*, [https://actualitte.com/article/24177/edition/les-litteratures-de-l-imaginaire-veulent-la-reconnaissance-du-prix-goncourt], consulté le 11 juillet 2022.

[2] DUCAS Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix : histoire des prix littéraires*, Paris, la Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013, p. 269.

[3] *Ibid.*

> rester sur nos acquis. On doit se remettre constamment en question pour faire mieux chaque année et sortir de l'entre soi.[1]

Aucun des ouvrages présentés par les maisons d'édition n'a cependant bénéficié d'une sélection pour le Goncourt dans les années suivant ces déclarations – l'édition 2022 a cependant récompensé *L'Anomalie*[2] d'Hervé Le Tellier, un roman que l'auteur assimile lui-même à de la science-fiction[3], mais paru en littérature générale chez Gallimard.

Le rapport des différents acteurs du genre avec les prix littéraires spécifiques aux genres de l'imaginaire est ainsi marqué par une dualité : si ceux-ci permettent à des œuvres qui ne sont pas sélectionnés par les instances de la culture légitime de recevoir des distinctions, ils sont également critiqués par les éditeurs, qui cherchent à faire connaître leur catalogue via des circuits de légitimation bien plus traditionnels. Les festivals littéraires sont aussi ambivalents de ce point de vue : s'ils peuvent être rapprochés de manifestations culturelles très institutionnelles, ils s'apparentent aussi, pour certains, à des « conventions » américaines telles que la Comic Con, qui, en accordant une vaste place à la pratique du cosplay et à la vente de produits dérivés, s'ancrent nettement dans les codes communautaires des cultures de niche. Ces festivals sont d'ailleurs pour les éditeurs du secteur les moments les plus rentables de leur année : les maisons d'édition indépendantes peuvent en effet installer leurs stands directement, sans l'intermédiaire du libraire, et récolter un pourcentage bien plus élevé sur leurs propres publications. Il s'agit aussi d'un moment privilégié pour les maisons d'édition non distribuées en librairie, qui peuvent ainsi faire directement la promotion de leur catalogue auprès des publics, avec l'aide des auteurs et autrices présentes en dédicace[4].

Élodie Hommel observe une prolifération de ces festivals en France dans les dernières décennies :

> En effet, à côté de la Convention nationale française de science-fiction, rencontre interne destinée aux professionnels et amateurs du genre depuis 1974, se sont multipliés les festivals à destination du grand public : Utopia, d'abord située au futuroscope de Poitiers en 1998, qui devient Utopiales de Nantes en 2000, Imaginales d'Épinal depuis 2002, Rencontres de l'Imaginaire à Sèvres, Dystopiales de Paris, Intergalactiques de Lyon depuis 2012, Atlandide de Nantes en 2013 et salon Geekopolis depuis 2014 en région

---

[1] LE NORCY Graziella, *A quand un Goncourt pour un roman fantastique ? « Les éditeurs d'imaginaire ont arrêté d'envoyer leurs livres aux jurys »*, [https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2368931-20181112-quand-goncourt-roman-fantastique-editeurs-imaginaire-arrete-envoyer-livres-jurys], consulté le 11 juillet 2022.
[2] LE TELLIER Hervé, *L'Anomalie*, Paris, Gallimard, 2020.
[3] DUPONT-BESNARD Marcus, *Hervé Le Tellier (L'Anomalie) : « J'ai toujours aimé la science-fiction »*, [https://www.numerama.com/pop-culture/1005154-herve-le-tellier-lanomalie-jai-toujours-aime-la-science-fiction.html], consulté le 11 juillet 2022.
[4] GANNEAU Élodie, *Les maisons d'édition spécialisées dans les littératures de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 101-105.

> parisienne, qui regroupe littératures de l'imaginaire et manga, tout comme le Salon Manga et Sci-fi Show de Paris.[1]

Chacun de ces festivals a ses propres particularités : les Utopiales sont plus focalisées sur la science-fiction et intègrent à leur programmation des conférences de vulgarisation scientifique, quand Geekopolis (qui a désormais cessé son activité) s'est ancré plus nettement dans la culture ludique. Comme l'explique Hommel, la démultiplication de ces événements culturels est surtout une preuve de la vaste diffusion de la culture geek et ne contribue pas forcément à la transition des genres de l'imaginaire vers les belles-lettres :

> Si l'existence de festivals ne constitue pas forcément en soi un signe de légitimation, on peut y voir un indice d'ouverture du genre au grand public, une volonté de le promouvoir hors du cercle des amateurs et du lectorat habitué. La multiplication et la pérennisation de ce type de manifestations attestent de leur succès, et corroborent ainsi l'idée d'un élargissement du lectorat potentiel de littératures de l'imaginaire. Bien qu'une grande partie du public soit attirée par les aspects cinématographiques ou ludiques de ces festivals, ceux-ci comportent une composante littéraire « légitime » importante, que ce soit au travers de la présence d'auteurs primés, ou par les conférences et tables rondes qui font intervenir aussi bien des écrivains que des universitaires.[2]

Les Imaginales d'Épinal, créées en 2001, sont un exemple frappant de cette coexistence du littéraire et du ludique, de la culture geek et de la culture légitime. Il s'agit de surcroît d'un festival prioritairement dédié à la fantasy et dont la directrice artistique est Stéphanie Nicot, qui a, depuis ses virulentes dénonciations du genre dans les pages *Fiction*, appris à connaître et à apprécier la fantasy. Le festival des Imaginales réussit à intégrer à la fois les éléments du salon littéraire et de la convention, ne serait-ce que dans son organisation spatiale : l'infrastructure de la « bulle du livre » concentre les maisons d'édition et les auteurs et autrices en dédicace, tandis que les stands situés en plein air sont généralement dédiés aux objets d'artisanat en lien avec les univers imaginaires. Les « magic mirrors », chapiteaux de bois mobiles, sont répartis dans la totalité du Parc du Cours et accueillent, entre les stands de bijoux médiévaux ou d'illustrations du bestiaire merveilleux, les différentes conférences et tables rondes, et même, depuis 2018, un colloque universitaire organisé tous les deux ans. Le festival entremêle ainsi les codes de la convention et ceux d'un salon du livre, accueillant conjointement chercheurs et chercheuses aux côtés des fans costumés.

D'autres manifestations culturelles se situent à cette intersection entre légitime et populaire : c'est par exemple le cas de l'exposition *Aubusson tisse Tolkien*, située à la Cité

---

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 65.
[2] *Ibid.*

Internationale de la Tapisserie d'Aubusson dans la Creuse. Le projet, réalisé avec le Tolkien Estate, a permis la création entre 2017 et 2021 d'une tenture murale constituée de treize tapisseries ainsi que d'un tapis, tous tirés d'illustrations de Tolkien. Les négociations avec les descendants de l'auteur, Christopher et Baillie Tolkien, ont commencé en 2013 pour aboutir à la signature d'une convention en 2016. Emmanuel Gérard, le directeur de la Cité de la Tapisserie, présente le projet en ces termes dans un entretien donné à *Connaissance des arts* : « Il nous manquait une tenture grand public »[1]. La célébrité de Tolkien est ici utilisée pour attirer un nouveau public vers le musée et revivifier l'image de la tapisserie d'Aubusson, dont la pratique contemporaine reste peu médiatisée en dehors de sa région d'origine. Il n'est cependant pas anodin que l'artiste choisi pour attirer ce « grand public » soit la figure de la fantasy la plus légitime et respectable du point de vue de la haute-culture. D'autant que Tolkien est peu célèbre pour ses talents graphiques, contrairement à d'autres illustrateurs emblématiques du genre comme Mark Simonetti ou Frank Frazetta, dont le style coloré est nettement plus assimilable à la culture populaire.

Ici encore, les tendances légitimistes et commerciales s'entrecroisent : les discours autour de l'exposition mettent en exergue l'ouverture de l'art de la tapisserie vers le grand public tout en choisissant comme figure de proue Tolkien, le plus légitime parmi l'illégitime. La tapisserie d'Aubusson est d'ailleurs une pratique qui croise elle-même ces problématiques : bien qu'il s'agisse d'un métier d'art inscrit au patrimoine immatériel de l'Unesco, celle-ci ne bénéficie pas d'une reconnaissance comparable à celle des arts picturaux, et se trouve plus volontiers assimilée à l'artisanat qu'aux beaux-arts. Le dialogue entre l'œuvre de Tolkien et cette pratique est ici riche de questionnements sur les circuits de légitimation : Tolkien est-il légitimé par la création des maîtres-lissiers, ou la pratique de la tapisserie est-elle revalorisée par son ouverture à Tolkien, figure qui a désormais gagné une certaine respectabilité ? Il semblerait en tous cas que la Cité de la Tapisserie d'Aubusson poursuive cette démarche vers le grand public : c'est désormais une tenture murale tirée du film d'animation *Princesse Mononoké* d'Hayao Miyazaki qui est en cours de réalisation[2].

[1] HUET Virginie, « Aubusson, l'art au tapis », *Connaissance des arts*, Hors-série. Les Métiers d'art en France 2019, mars 2019, p. 94.
[2] CITE INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE D'AUBUSSON, *L'Imaginaire de Hayao Miyazaki en tapisserie d'Aubusson*, [https://www.cite-tapisserie.fr/fr/expositions/limaginaire-de-hayao-miyazaki-en-tapisserie-daubusson], consulté le 12 juillet 2022.

b. Une intégration progressive aux enseignements

Si les éditeurs et éditrices de fantasy cherchent à faire reconnaître celle-ci par les institutions littéraires, un des circuits de légitimation les plus traditionnels, outre les médias généralistes et l'académie Goncourt, reste l'école. L'ampleur du phénomène *Harry Potter* auprès du jeune public dans les années 2000 a suscité d'un coup l'intérêt des parents et des professionnels de l'éducation, qui y ont perçu une nouvelle manière d'intéresser les enfants à la lecture. La presse française même la plus réticente à embrasser les littératures de genre reconnaît que le cycle a permis de susciter le goût de la lecture chez ce public. Véziane de Vezins écrit ainsi dans *Le Figaro* en 2007 que « [s]i J. K. Rowling n'est pas Dostoïevski, de nombreux parents ont pu constater par eux-mêmes ce tour de magie : leur progéniture assise, concentrée et lisant, non sur un écran mais en tournant des pages »[1]. L'article cite ensuite plusieurs témoignages de parents et d'enseignants venant corroborer cette première affirmation (avant de la nuancer avec quelques témoignages contradictoires). Le texte de Rowling n'est ici pas commenté pour sa qualité intrinsèque mais directement pour les effets qu'il produit sur le jeune public –*Twilight* est d'ailleurs également commenté sous cet angle quelques années plus tard[2].

Harry Potter apparaît ainsi comme un outil susceptible d'attirer les enfants vers la lecture, mais aussi vers d'autres objets de savoir. Les enseignants de multiples disciplines utilisent ainsi la référence à cet univers dans le cadre de leurs projets pédagogiques, parfois très éloignés du contenu de l'œuvre. La plateforme gouvernementale Eduscol répertorie ainsi plusieurs séquences créées par des professeurs dans leurs établissements, et dans lesquelles l'œuvre de Rowling sert de support à des enseignements de disciplines variées. La mission langue de l'académie de Rouen propose un projet *Harry Potter* dont les objectifs sont avant tout la maîtrise de la langue anglaise : apprentissage du lexique de l'école, et de celui des directions dans l'espace, en sachant situer sur une carte les différents lieux de Poudlard[3]. Dans

---

[1] DE VEZINS Véziane, *Harry Potter a-t-il donné le goût de la lecture aux enfants ?*, [https://www.lefigaro.fr/ouinon/2007/07/11/01009-20070711ARTFIG90169-harry_potter_a_t_il_donne_le_gout_de_la_lecture_aux_enfants.php], consulté le 19 juillet 2022.

[2] Dans un entretien donné au supplément en ligne du *Nouvel Observateur*, Matthieu Letourneux revient sur l'essor récent de la littérature de jeunesse et relativise d'ailleurs la sacralisation de la lecture chez les enfants, affirmant que « [...] l'imprimé est un média comme un autre, il produit autant de choses intéressantes que de choses sans intérêt. Lire en série n'est pas une activité plus recommandable que de passer sa journée devant l'écran de télévision et l'ordinateur. » LETOURNEUX Matthieu, *Harry Potter et Twilight ont-ils redonné aux jeunes le goût de lire ?*, [https://leplus.nouvelobs.com/contribution/228795-harry-potter-twilight-ont-ils-redonne-aux-jeunes-le-gout-de-lire.html], consulté le 19 juillet 2022.

[3] GEMEY Karine, *Mini projet Harry Potter : School and Magic - Mission Langues vivantes - Académie de Rouen Anglais 1er degré*, [https://mission-langues-76.spip.ac-rouen.fr/spip.php?article120], consulté le 15 juillet 2022.

l'académie d'Amiens, un *escape game Harry Potter* est proposé dans le cadre du cours de mathématiques : si les compétences visées sont « résoudre des problèmes avec les nombres décimaux » et « communiquer entre élèves », le premier objectif affiché est celui de « rendre les maths plus ludiques »[1]. Mélanie Serret, professeure documentaliste dans l'Académie de Lille, propose également un *escape game* inspiré de l'œuvre de Rowling, mais cette fois afin de faire découvrir les ressources du CDI aux élèves de seconde : « l'objectif de cette séance est de faire manipuler l'espace et les outils par les élèves, de manière ludique »[2]. Les objets d'étude et les compétences à acquérir sont, dans tous ces exemples, décorrélés du contenu de l'œuvre : celle-ci n'est que le support permettant de rendre plus agréables les exercices scolaires proposés. Les enseignants s'appuient sur une œuvre majoritairement appréciée de leurs élèves afin de rendre l'expérience d'apprentissage plus ludique, mais sans se pencher ici sur le fond : la fantasy est un outil mis au service de l'enseignement des fondamentaux.

Du côté de l'enseignement du français, la fantasy, et pas seulement celle de Rowling, commence pourtant à s'intégrer timidement aux programmes, avec une évolution marquante au moment de la réforme de 2015. Avant cette date, elle n'apparaît de manière plutôt anecdotique, et via ses plus grands succès de la littérature de jeunesse. *Harry Potter à l'école des sorciers*, toujours en raison de son immense succès chez le jeune lectorat, est devenu assez rapidement une lecture cursive recommandée en classe de sixième, où elle s'insère aisément dans les objets d'étude qui concernent le merveilleux. Le programme en vigueur jusqu'en 2015 comprend en en effet un chapitre dédié aux textes mythologiques, où sont recommandés *L'Iliade* et *L'Odyssée* ou encore *Les Métamorphoses* d'Ovide, ainsi qu'un chapitre intitulé « Contes et récits merveilleux », où figurent, dans la liste d'œuvres proposées, les contes de Perrault et d'Andersen, mais aussi *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, roman précurseur de la fantasy anglaise. En classe de cinquième, le chapitre dédié au récit de voyage et d'aventure et celui consacré au roman de chevalerie laissait également la possibilité aux professeurs d'intégrer des extraits de romans de fantasy pour compléter leurs groupements de texte, ou de proposer des lectures cursives.

[1] GUILMINOT Aurélie et GUILMINOT Camille, *Escape Game – Harry Potter*, [http://maths.ac-amiens.fr/499-escape-game-harry-potter.html], consulté le 15 juillet 2022.
[2] SERRET Mélanie, *L'IRD avec Harry Potter*, [http://profdoc.discipline.ac-lille.fr/enseigner/scenarios-mutualises-2/mutualisation-education-aux-medias-et-a-linformation/irdhp], consulté le 15 juillet 2022.

En 2006, Mats Lüdun[1] écrit pour les éditions parascolaires Ellipses un ouvrage pédagogique consacré à la fantasy, dans la catégorie « genres / registres » de la collection « Réseaux ». L'introduction du volume semble s'adresser en priorité à un public d'enseignants de français qui seraient perplexes devant le goût de leurs élèves pour la fantasy, et qui aimeraient mieux comprendre la popularité de ce genre :

> La fantasy connaît aujourd'hui un succès phénoménal. Certes l'adaptation cinématographique du *Seigneur des anneaux* par Peter Jackson y a contribué, mais elle n'explique pas à elle seule la ferveur autour de ce genre et de ses extensions : jeux de rôle, de plateau, vidéo… Qu'y recherchent donc les lecteurs et les joueurs ? Dans une société pragmatique et libérale, où la dure réalité se manifeste chaque jour à la télévision, l'évasion est difficile à trouver. C'est sans doute la raison du premier pas vers la fantasy. Mais celle-ci recèle bien des mystères et véhicule, en plus du dépaysement, certaines valeurs. Perdues ? Sacrées ? Réactionnaires ? Beaucoup portent un jugement arrêté sans pour autant maîtriser le genre. Il est vrai qu'y apparaissent régulièrement magiciens, guildes, systèmes féodaux… et que ces premiers éléments nourrissent les a priori. Mais mettre en scène des mondes archaïques ne signifie pas forcément les idéaliser ou prôner un retour vers ces âges supposés d'or. Les auteurs s'en servent le plus souvent comme d'un miroir à notre propre univers. Qu'est-ce au juste que la fantasy ? Des romans où se mêlent dragons et guerriers avec un arrière-plan de boules de feu ? Gardons-nous de toute caricature et si ces paramètres composent certaines œuvres, ils en sont rarement la quintessence.[2]

L'ouvrage semble ainsi offrir des outils aux enseignants pour mieux appréhender un genre qui serait apprécié de leurs élèves, mais qu'eux-mêmes ne connaîtraient que via des stéréotypes. L'auteur ne propose cependant pas de séquences prêtes à l'emploi, et ne s'intègre pas clairement dans les objets des programmes scolaires : si certaines pages sur les cosmogonies imaginaires pourraient rejoindre le programme de la classe de sixième, d'autres parties ayant trait au roman d'aventure ou au récit de voyage correspondent mieux à celui de cinquième, sans pour autant être distinguées dans la structure de l'ouvrage, qui suit un plan thématique (définition, sources, histoire, sous-genres…) au lieu de proposer des entrées plus pratiques pour des enseignants cherchant à concevoir leurs cours. Certaines parties concernant la dimension historique ou politique de la fantasy sont nettement adressées à des publics plus âgés – alors même que le merveilleux et l'aventure disparaissent des programmes après la classe de cinquième. Mats Ludün propose également des exercices d'écriture adressés à des élèves de niveaux très différents : des « travaux de création » en groupe qui impliquent, par exemple, la confection en groupe d'un récit d'aventure illustré et enluminé, ce qui correspond plutôt à un exercice de

[1] Pseudonyme de Mathieu Lottiaux, professeur certifié de lettres modernes, qui prépare depuis 2017 une thèse intitulée *Un imaginaire politique : fonder de nouveaux territoires en science-fiction et fantasy (1950-1989)*, sous la direction d'Arnaud Huftier, Université Polytechnique Hauts-de-France (Valenciennes).
[2] LUDÜN Mats, *La Fantasy*, Paris, France, Ellipses, 2006, p. 3.

collège pouvant être effectué avec la contribution du professeur d'arts plastiques[1], mais aussi des exercices de « composition française » et des sujets d'« invention », qui sont des formats du baccalauréat. Cette inégalité en termes de niveaux, ainsi que l'absence de véritables séquences ancrées dans les objets d'étude du programme, rendent l'ouvrage difficile à mettre en pratique par les enseignants.

La réforme des programmes du collège de 2015 marque en tournant, et remplace les intitulés du programme qui correspondaient à des genres littéraires par des entrées thématiques, sans pour autant transformer de manière drastique la liste d'œuvres à étudier. Ainsi, le programme de sixième comporte plusieurs chapitres dans lesquels des œuvres de fantasy pourraient intervenir : « Le monstre, aux limites de l'humain », « Récits d'aventure » et « Récits de création ». En classe de cinquième, trois thématiques permettent également l'intégration d'œuvres de fantasy : « Se chercher, se construire : le voyage et l'aventure », « Regarder le monde, inventer des mondes : imaginer des univers nouveaux » et « Agir sur le monde : héros, héroïnes, héroïsmes ». Sur les forums du MOOC fantasy, dès 2015, plusieurs membres qui enseignent le français ou professeures documentalistes indiquent d'ailleurs s'être inscrits afin de mieux connaître le genre et d'améliorer leurs cours. Leur intérêt pour le MOOC découle directement de leur pratique professionnelle :

- Bonjour, Je ne connais pas bien la fantasy, c'est pour cela que ce cours m'intéresse ; je ne la connais que par le biais de la litté-j car je suis professeur de français. J'ai lu *Les Royaumes du Nord* que j'ai beaucoup aimé et le premier *Harry Potter* qui m'a plu mais je n'ai pas eu envie d'en lire les suivants... Dernièrement, j'ai lu *Le Livre de Perle* de T de Fombelle, qui m'a séduite, vraiment. (Message posté par laecollin, fil « à la découverte de la fantasy par le mooc », MOOC 1, 2015)
- Bonjour, Je suis ce mooc pour les mêmes raisons, je suis prof (documentaliste) et je pense ne pas si bien connaitre la fantasy, hormis certains titres « classiques » (que je n'ai pas forcément lus !) donc, au plaisir d'en découvrir davantage ! (Message posté par SabrinaLR, fil « à la découverte de la fantasy par le mooc », MOOC 1, 2015)
- bonjour. Je suis documentaliste et je connais un peu la fantasy. J'aimerai en savoir plus et notamment trouver des idées pour amener les élèves à découvrir la fantasy (autres que les accros... qui maîtrisent beaucoup mieux que moi). J'attends beaucoup de ce mooc et je suis ravie d'y participer. […] (Message posté par SOuvrard, fil « travailler la fantasy avec les élèves », MOOC 3, 2017)[2]

[1] *Ibid.*, p. 70.

[2] Nous avons choisi deux présentations différentes afin de distinguer les conversations qui se suivent dans un même fil de discussion et les extraits tirés de plusieurs fils de conversations différents. Pour la première configuration, nous avons fait apparaître les pseudonymes en gras avant chaque message (imitant l'écriture théâtrale, afin de souligner le dialogue) et pour la deuxième, nous avons choisi des tirets afin de rendre plus visible l'énumération.

Pour ces apprenants et apprenantes, le MOOC intervient dans une logique de formation continue, et répond ainsi à des besoins d'ordre professionnel. Certains enseignants, actifs sur le forum du MOOC, se sont même servis de topics dédiés pour discuter ensemble de projets pédagogiques à mettre en place dans leurs établissements respectifs, comme dans le fil intitulé « Quels romans ? Pour quel âge ? » dont voici quelques exemples :

> **Cgodfrin** :
>
> Bonjour,
> Tout d'abord merci pour vos cours. Je me régale !
>
> Je me suis inscrite à ce MOOC pour découvrir le genre de la fantasy que je connais peu. En tant que professeur de français en collège, je sais que ce genre passionne les adolescents. Je vais pouvoir maintenant réfléchir comment intégrer cette littérature dans mes cours.
>
> Questions cruciales pour moi : comment faire le tri parmi tous les ouvrages proposés ? Si je devais donner une bibliographie à mes élèves ou à la documentaliste de mon collège quels romans sélectionnerais-je ?
>
> Autre question : à partir de quel âge peut-on lire tel ou tel roman ?
>
> Je me demande si certains d'entre vous seraient prêts à passer du temps à constituer des biographies selon le public concerné : école primaire, collège, lycée.
>
> Merci d'avance.
>
> **Gabrielle_Laurenceau :**
>
> Bonjour,
>
> Future prof de français et fan de fantasy depuis longtemps, je me pose à peu près la même question. Une des difficultés pour étudier certaines œuvres en classe est le nombre de volume de certaines sagas (6 tomes pour le cycle d'*Ewilan* de Bottero par exemple !) Bien sûr se contenter d'extrait peut résoudre en partie le problème.
>
> Les livres cités lors de la semaine 2 de ce cours me semblent être une bonne base pour le collège. On peut d'ailleurs regarder d'autres livres des auteurs cités (Carina Rozenfeld par exemple a plusieurs séries pour la jeunesse à son actif).
>
> Sur le Wiki certaines œuvres jeunesses sont signalées, les sites des éditeurs sont ensuite plus précis au sujet de la tranche d'âge visée.
>
> Les prix littéraires fantasy qui possèdent une catégorie jeunesse me semblent être une autre piste intéressante […]
>
> Et d'un point de vue totalement subjectif, j'ai vu que Flammarion avait sorti *Retour au pays* de Robin Hobb dans la collection « Etonnant classique » (indiqué pour la classe de 5ème sur leur site), je ne peux qu'encourager l'étude de textes de cette auteur !
>
> Je suis curieuse de voir les autres propositions des participants du MOOC !
>
> **Cgodfrin** :

> Merci pour cette réponse. Si nous sommes nombreux, ne pourrions nous pas constituer ces bibliographies de manière collaborative ? (Wiki ?) Je pense faire participer des élèves au prix des Imaginales dès la rentrée prochaine. Reste à trouver des fonds pour monter un projet... […]
>
> (Fil « Quels romans ? Pour quel âge ? », MOOC 1, 2015)

Cet échange est intéressant à double titre : l'intérêt de la première participante trouve son origine dans l'appétence de ses élèves, et la suite de la discussion présente déjà l'ébauche d'un corpus et propose une mise en commun des ressources afin d'appliquer les connaissances acquises dans le MOOC dans le cadre professionnel. Des pratiques similaires se retrouvent dans les groupes d'enseignants sur les réseaux sociaux (et notamment Facebook), qui permettent l'échange de séquences et le partage de documents pédagogiques. Il est cependant tout à fait probable que la collaboration entre les enseignants de ce fil n'ait pas été poursuivie ultérieurement, le forum ne permettant pas l'échange de messages privés dont nous n'aurions pas eu connaissance. Un autre fil de ce type est apparu lors de la troisième édition du MOOC en 2017 : intitulé « travailler la fantasy avec des élèves », il débute avec le message de SOuvrard cité plus haut, et se poursuit avec plusieurs interventions d'apprenants et apprenantes proposant des suggestions d'œuvres et de travaux, et d'enseignants témoignant sur leurs pratiques professionnelles.

Entre la première et la dernière édition du MOOC sont parus la plupart des nouveaux manuels scolaires adaptés au nouveau programme de français de 2015. Ces récentes éditions semblent avoir pris en compte à la fois l'intérêt du jeune public pour la fantasy et le souhait de certains enseignants de lettres de trouver le moyen de l'intégrer à leur cours. Ainsi, *L'Envol des lettres* de 2016 pour la classe de sixième propose une séquence dédiée aux sorcières[1], qui inclut des textes de Roald Dahl et de Gripari, mais c'est surtout en cinquième que la fantasy est la mieux représentée. Le manuel de cette classe propose une étude de *La Rivière à l'envers* de Jean-Claude Mourlevat pour l'entrée sur le voyage et l'aventure[2]. Une séquence d'écriture correspondante apparaît dans les pages suivantes, « Le récit de voyage dont vous êtes l'auteur »[3], illustrée de photographies issues des adaptations de *Bilbo le Hobbit,* du *Seigneur des anneaux* et de *Harry Potter* – mais sans extraits de textes tirés de ces œuvres. Le chapitre sur les héros et héroïnes[4] comprend également un extrait de *Hunger Games* aux côtés de *L'Iliade* et de *La Chanson de Roland.* La question complémentaire « L'être humain est-il maître

[1] RANDANNE F. (dir.), *L'Envol des lettres. Français 6e*, Paris, Belin, 2016, p. 32-54.
[2] RANDANNE F. (dir.), *L'Envol des lettres. Français 5e*, Paris, Belin, 2016, p. 56-75.
[3] *Ibid.*, p. 77-83.
[4] *Ibid.*, p. 150-170.

de la nature ? » s'appuie quant à elle sur une séquence dédiée au film d'animation *Nausicaä de la vallée du vent* de Miyazaki[1], qui s'inscrit plutôt dans la science-fiction – bien que sa représentation de la forêt et de ses créatures utilise des codes typiques de la fantasy. Mais c'est le manuel *Passeurs de textes* de cinquième qui semble intégrer le plus d'extraits de fantasy : une séquence entière est intitulée « Les héroïnes épiques de fantasy »[2], et s'appuie sur des extraits du *Seigneur des anneaux* et du *Trône de fer,* tout en proposant *Les Royaumes du Nord* de Philip Pullman en lecture cursive. La séquence est focalisée sur les représentations de l'héroïsme guerrier chez les personnages féminins : le premier extrait étudié concerne l'affrontement d'Eowyn avec le roi-sorcier des Nazgûls, et le second présente le personnage d'Arya Stark, encore enfant, venant de recevoir son épée Aiguille. La fantasy est définie dans un encadré de bas de page :

> Le terme « *heroic fantasy* », emprunté à l'anglais, désigne un genre littéraire qui raconte l'aventure d'un héros[3] dans un univers merveilleux. Des phénomènes et des créatures surnaturels (animaux imaginaires – tels la créature ailée du texte –, magiciens…) s'y rencontrent. L'imaginaire médiéval est une des sources d'inspiration de « *l'heroic fantasy* » (l'épée, le heaume, le cheval sont des éléments empruntés aux romans de chevalerie).[4]

Cette définition perpétue la confusion, courante en France, entre fantasy et *heroic fantasy*, et semble surtout s'attacher à créer un lien avec les œuvres de littérature médiévale également étudiées en classe de cinquième. La séquence n'a en effet pas pour objectif d'étudier la fantasy en tant que genre, les nouveaux programmes d'enseignement du français étant conçus de manière thématique. La visée de ce groupement de texte est nettement celle de contrebalancer la prédominance masculine des textes patrimoniaux sur l'héroïsme, tirée de *L'Iliade* ou de *La Chanson de Roland*. Cette définition, bien qu'en partie inexacte, permet ainsi de connecter les œuvres plus récentes, intégrant des figures féminines, à une perspective plus vaste sur la thématique de l'héroïsme, puisant dans plusieurs époques.

L'observation des nouveaux programmes du collège et des éditions récentes des manuels permet surtout d'identifier deux tendances principales. La fantasy gagne progressivement sa place au sein des programmes scolaires, mais cette intégration se fait majoritairement via des extraits qui viennent donner un écho moderne aux textes de la culture patrimoniale, comme c'est le cas de cette séquence consacrée à l'héroïsme dans *Passeurs de textes*. Et si le genre a fait son apparition de manière remarquable dans les programmes de

---

[1] *Ibid.*, p. 276-282.
[2] ABENSOUR C. (dir.), *Passeurs de textes. Français 5e*, Paris, Le Robert, 2016, p. 186-194.
[3] Le choix du masculin est ici surprenant, alors que la séquence se focalise justement sur les héroïnes.
[4] ABENSOUR C. (dir.), *Français 5e, op. cit.*, p. 188.

cinquième, ce n'est pas le cas dans ceux des classes supérieures – ce qui correspond aux entrées thématiques de ces mêmes programmes, qui cantonnent le merveilleux aux élèves les plus jeunes, quand les collégiens de quatrième et de troisième étudient des sujets plus « sérieux » : le réalisme, les récits de guerre, ou encore la poésie engagée.

L'examen de la place des littératures de l'imaginaire dans leur ensemble révèle également que leur répartition dans les programmes des différentes classes reflète presque exactement la considération qui est accordée à chacun des genres : la fantasy est pour les plus jeunes, quand les collégiens de quatrième étudient le fantastique et ceux de troisième la science-fiction, dont la reconnaissance par la culture légitime est déjà bien mieux acquise. La science-fiction est clairement le genre dominant : elle est présente pour les plus jeunes collégiens comme pour les plus âgés, puisqu'elle apparaît souvent dès la cinquième (*Les Chroniques martiennes* dans *Passeurs de textes*, le roman d'anticipation, avec Jules Verne et Pierre Boulle, dans *Jardin des lettres…*) mais aussi en troisième, via l'entrée du programme « Progrès et rêves scientifiques ». *L'Envol des lettres* propose ainsi une séquence intitulée « L'homme de demain ? »[1], qui intègre des extraits de Mary Shelley, de Philip K. Dick ou de Villiers de l'Isle-Adam, *Fleurs d'encre* un corpus constitué de Mary Shelley, de Verne et de Barjavel, rassemblés sous l'intitulé « Fictions scientifiques entre rêves et cauchemars »[2] , et *Passeurs de textes*[3] un groupement composé d'extraits d'Aldous Huxley, de Philip K. Dick ou de Stevenson. La fantasy, au contraire, ne « s'élève » pas au-dessus de la classe de cinquième, perpétuant l'assignation traditionnelle du merveilleux au monde de l'enfance.

Ce constat est également étayé par l'observation de la liste des « lectures à l'école » recommandées sur Eduscol pour les cycles 3 et 4[4] : quelques romans de fantasy jeunesse apparaissent dans le cycle 3 (*Tobie Lolness*[5] de Timothée de Fombelle, *Le Vent dans les saules*[6] de Kenneth Grahame) et dans la liste du cycle 4, toutes les œuvres de fantasy conseillées sont adressées aux élèves de sixième et de cinquième. On y retrouve notamment *Le Livre de Perle*[7] de Timothée de Fombelle et *L'Élue*[8] de Lois Lowry. Plusieurs auteurs et autrices de fantasy

---

[1] RANDANNE F. (dir.), *L'Envol des lettres. Français 3e*, Paris, Belin, 2016, p. 240-264.
[2] BERTAGNA C. et CARRIER-NAYROLLES F. (dir.), *Fleurs d'encre. Français 3e*, Vanves, Hachette éducation, 2016, p. 224-248.
[3] ABENSOUR C. (dir.), *Passeurs de textes. Français 3e*, Paris, Le Robert, 2016.
[4] EDUSCOL, *Lectures à l'École : des listes de référence*, [https://eduscol.education.fr/114/lectures-l-ecole-des-listes-de-reference], consulté le 18 juillet 2022.
[5] FOMBELLE Timothée de, *Tobie Lolness*, 2 volumes, Paris, Gallimard jeunesse, 2006-2007.
[6] GRAHAME Kenneth, *Le Vent dans les saules*, trad. Jacques Parsons, Paris, NRF Gallimard, 1967.
[7] FOMBELLE Timothée de, *Le Livre de Perle*, Paris, Gallimard, 2015.
[8] LOWRY Lois, *L'Élue*, trad. Bee Formentelli, Paris, Gallimard jeunesse, 2001.

française sont répertoriés, mais ce ne sont pas leurs romans appartenant à ce genre qui sont recommandés : Pierre Bottero est cité, mais pour *Tour B2 mon amour*[1] et non pour son cycle alavirien pourtant très populaire auprès du jeune public, Fabien Clavel apparaît pour *Décollage immédiat*[2] et Charlotte Bousquet pour *Le Dernier ours*[3], roman d'anticipation à thématique écologique. Si la fantasy fait ainsi progressivement son apparition dans les cursus scolaires, elle reste circonscrite aux plus jeunes élèves de l'enseignement secondaire, conformément à l'association traditionnelle du merveilleux au monde de l'enfance. Elle fait néanmoins sa réapparition dans l'enseignement supérieur, où elle s'est peu à peu fait une place au cours des dernières décennies.

c. La fantasy à l'université : vers une légitimité académique ?

En 2019-2020, la Bibliothèque Nationale de France consacre une exposition à Tolkien, exposant des manuscrits originaux et des illustrations, qu'elle fait suivre par un cycle de conférences dédié à la fantasy, « La Fantasy, retour aux sources », porté par Anne Besson et intégrant différentes sessions animées par Justine Breton ou encore William Blanc[4]. Cette exposition, commencée à la Bodleian Library d'Oxford, a transité par New York avant d'arriver à la BNF, où elle s'est considérablement agrandie. La programmation de l'événement parisien s'accompagne de la création d'une webradio retransmettant les conférences et diffusant de la musique (tirée de films de fantasy ou de jeux vidéo), mais surtout d'un site internet institutionnel, « Fantasy, le site dont vous êtes le héros »[5], dont Anne Besson assure la direction scientifique, et qui comprend, outre la définition et l'histoire du genre, des séquences pédagogiques pour les enseignants, et un jeu vidéo en ligne, « Le Royaume d'Istyald », qui permet de découvrir de manière interactive les principaux codes de la fantasy tout en pérennisant le lien entre genre littéraire et culture ludique. Cette manifestation culturelle remporte une adhésion sans précédent du public, puisque l'exposition Tolkien amène plus de 135 000 visiteurs, battant les records d'entrées des expositions de la BNF[6]. Cette entrée de la fantasy dans la culture muséale, qui rassemble universitaires, institutions culturelles, public

[1] BOTTERO Pierre, *Tour B2 mon amour*, Paris, Flammarion, coll. « Tribal Flammarion », 2004.
[2] CLAVEL Fabien, *Décollage immédiat*, Paris, Rageot, coll. « Rageot thriller », 2012.
[3] BOUSQUET Charlotte, *Le Dernier ours*, Paris, Rageot, coll. « Rageot thriller », 2012.
[4] *La Fantasy à l'honneur*, [https://www.bnf.fr/fr/la-fantasy-lhonneur], consulté le 3 août 2022.
[5] FANTASY - BNF, *Accueil*, [https://fantasy.bnf.fr/fr/accueil], consulté le 3 août 2022.
[6] FRANCE TV INFO, *L'Exposition Tolkien bat le record de fréquentation de toute l'histoire de la BnF*, [https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/l-exposition-tolkien-bat-le-record-de-frequentation-de-toute-l-histoire-de-la-bnf_3832591.html], consulté le 3 août 2022.

lecteur et public joueur, apparaît comme le couronnement de plusieurs décennies de travaux visant à faire de la fantasy un objet de savoir.

Les premiers ouvrages savants qui concernent le genre ne sont pourtant pas, au départ, des textes scientifiques. Ils émanent au contraire d'éditeurs érudits et de défenseurs du genre qui ont participé activement à son essor en France. André-François Ruaud est ainsi l'auteur d'une *Cartographie du merveilleux* en 2001[1], et Jacques Baudou d'un « Que sais-je ? » consacré à la fantasy en 2005[2]. Jacques Goimard, auteur de *Critique du merveilleux et de la fantasy* en 2003[3], se situe quant à lui dans une posture intermédiaire, à la fois agrégé de lettres, enseignant, et directeur de collection. Si ces premiers textes critiques donnent les premiers contours de l'histoire du genre et s'attachent à le définir et en distinguer les différentes déclinaisons, ils sont également des guides de lecture adressés aux amateurs et amatrices afin de les aider à sélectionner leurs prochains achats. La profusion éditoriale des années 2000 a en effet suscité une demande de la part du lectorat, qui cherche non seulement à être guidé dans un paysage éditorial de plus en plus dense, mais souhaitant aussi mieux comprendre le genre qu'il apprécie.

L'intégration de la fantasy aux objets d'étude universitaires s'effectue quant à elle de manière progressive depuis les années 1980, où elle bénéficie des premières thèses pionnières. Si les « paralittératures » sont étudiées France depuis la fin des années 1960, les ouvrages généraux consacrés à cette notion ne commencent à citer la fantasy qu'à compter des années 1990[4] – soit après son apparition massive dans les collections dédiées à la science-fiction. Le tout premier colloque dédié aux paralittératures est organisé en 1967 à Cerisy-la-Salle par Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel[5] et comprend une intervention de Pierre Versins dédiée à la science-fiction, mais la fantasy n'y est pas mentionnée, n'étant encore que très marginale dans les parutions traduites en français – et jamais identifiée sous ce nom. Ce n'est qu'en 1997 que Norbert Spehner (spécialiste non-universitaire des littératures de genre installé au Québec, qui édite depuis 1993 le bulletin bibliographique *Marginalia*) distingue fantasy et science-fiction dans la bibliographie de référence sur les paralittératures qu'il assemble pour la revue *Études littéraires*, mais consacre malgré tout aux deux genres une catégorie commune, dans

[1] RUAUD André-François, *Cartographie du merveilleux : guide de lecture*, Paris, Denoël, coll. « Folio SF », 2001.
[2] BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, *op. cit.*
[3] GOIMARD Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*
[4] Du moins en France : les bibliographies sélectives de paralittératures publiées au Québec intègrent la fantasy bien plus tôt. Voir par exemple ALLARD Yvon, *Paralittératures*, Montréal, Centrale des bibliothèques, 1979.
[5] TORTEL J., LACASSIN F., et ARNAUD N. (dir.), *La Paralittérature*, Paris, Hermann, coll. « Cerisy Archives », 2012.

laquelle il évoque rapidement les difficultés à importer le terme de « fantasy » dans l'espace français et constate la quasi-absence d'études sur le genre :

> Nombreux sont les ouvrages de référence (notamment anglo-saxons) qui ne font pas de distinction entre la science-fiction et la *fantasy* dans leurs recensements. C'est pourquoi nous présentons ces deux genres dans la même section même s'il est entendu qu'il s'agit de deux catégories bien distinctes. La production littéraire anglo-saxonne des cinq dernières années a été dominée par la fantasy aux dépens de la science-fiction, mais la critique n'a pas suivi. On continue à étudier la dernière alors que les ouvrages sur la *fantasy* se comptent encore sur les doigts de la main... Quant aux études francophones, elles sont quasiment inexistantes : on n'a même pas encore réussi à « baptiser » le genre et à traduire correctement le terme *fantasy* d'où son emploi anglo-saxon dans cette bibliographie ![1]

Il existe pourtant déjà, à ce moment, quelques thèses sur la fantasy dans l'espace français. Monique Chassagnol est la première à défricher le genre à partir de 1979, dans sa thèse intitulée *La Fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968*[2], publiée en 1986. Elle s'intéresse notamment à *Bilbo le Hobbit* et de Tolkien et aux *Chroniques de Narnia*[3] de C.S. Lewis. Bien que la chercheuse emploie une version francisée du terme dans son titre, elle ancre nettement son travail dans le champ des études anglophones, et propose en introduction la définition de la fantasy dans cet espace culturel et linguistique : « Ainsi donc, 'fantasy' couvre une réalité très large, qui va du conte merveilleux aux portes du récit fantastique, en passant par tous les textes où l'invraisemblance, le caprice singulier d'une imagination apparemment exercée hors de tout appui sur la réalité, se donnent libre cours »[4]. Comme nous l'avons déjà remarqué plus haut (voir II.1.a.), Monique Chassagnol s'appuie également, afin de justifier son choix de corpus, sur la *doxa* d'une Angleterre plus prompte à embrasser le merveilleux et séparant moins la littérature de jeunesse des lectures pour les adultes, affirmant qu'« [i]l est vrai aussi que, de longue date, les Britanniques portent un intérêt tout particulier à la littérature enfantine, et ne la considèrent pas comme un genre mineur, ce qui est souvent le cas dans notre pays où les livres d'enfants demeurent mal connus du grand public et souvent négligés par la critique »[5]. Ce discours basé sur la différence culturelle entre

---

[1] SPEHNER Norbert, « Paralittératures. Les indispensables (une bibliothèque de référence) », *Études littéraires*, vol. 30, nº 1, 1997, p. 128-129.
[2] CHASSAGNOL Monique, *La Fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968*, *op. cit.*
[3] LEWIS C.S., *Les Chroniques de Narnia*, *op. cit.*
[4] CHASSAGNOL Monique, *La Fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968*, *op. cit.*, p. 11.
[5] *Ibid.*, p. 5.

la France et l'Angleterre permet ainsi de justifier le choix d'un corpus pouvant être considéré au premier abord trop éloigné du champ des belles lettres.

Ce propos revient également chez Patrice Carrer, qui utilise quant à lui l'expression de « fantaisie héroïque » dans sa thèse dédiée à Robert Howard et soutenue en 1988 à l'université de Rouen. La présentation qu'il fait du genre dans le résumé de sa thèse poursuit le discours sur la différence culturelle et relie nettement la fantasy à la tradition du *romance* : « On entend par fantaisie héroïque un genre littéraire, aussi méconnu en France qu'il est apprécié aux États-Unis. Ce genre, qui relève du 'romanesque' tel qu'on l'oppose traditionnellement au 'réalisme', raconte des aventures merveilleuses situées dans des mondes imaginaires »[1]. Bien qu'il cite les auteurs de la branche anglaise (Morris, Peake, Dunsany…) parmi les fondateurs du genre, sa définition, très différente de celle de Chassagnol, s'appuie essentiellement sur la branche américaine de l'*heroic fantasy* des *pulps*, qui est effectivement la mieux connue dans la France des années 1980 : « [m]ythique, cyclique, individualiste, exaltant le corps, la fantaisie héroïque se distingue de la science-fiction, historique, progressiste, et collectiviste, avec laquelle on la confond parfois, et qui préfère exalter l'esprit »[2].

Les définitions de Carrer et de Chassagnol, bien que divergentes (car s'intéressant à deux branches distinctes du genre) s'appuient ainsi toutes deux sur un métadiscours déjà régulièrement identifié dans ces pages, qui assimile la fantasy et le merveilleux à une production essentiellement anglo-saxonne, et qui correspondent bien à l'ancrage de leurs travaux de recherche dans le champ des études anglophones : la fantasy est étudiable car culturellement différente, méconnue dans l'espace français, et donc intéressante à défricher dans le cadre d'une thèse. La quasi-totalité des thèses consacrées à la fantasy entre 1980 et 2000 se consacrent d'ailleurs uniquement à des auteurs de langue anglaise : Pierre-Yves Le Cam soutient une thèse dédiée à Mervyn Peake en 1993, Marc Chémali[3], François Ducreux[4], Roderick O'Brien[5], Michèle Hita[6] et Jean-Christophe Dufau[7] s'intéressent tous quant à eux à Tolkien entre 1994 et

---

[1] CARRER Patrice, *Robert Howard et la fantaisie héroïque*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Leclaire, Université de Rouen Normandie, 1988.
[2] *Ibid.*
[3] CHEMALI Marc, *Le Sacré dans The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Jacques Lecercle, Université Paris 10, 1994.
[4] DUCREUX François, *L'Espace imaginaire dans les œuvres de J. R. R. Tolkien : The Lord of the Rings, The Hobbit, The Silmarillion, Unfinished tales*, thèse de doctorat, sous la direction de Françis Gallix, Université Paris 4, 1995.
[5] O'BRIEN Roderick, *J. R. R. Tolkien (1892-1973) : bases des œuvres de Tolkien : son art et ses sources*, thèse de doctorat, sous la direction de Rose Meneses, Université Nancy 2, 1996.
[6] HITA Michèle, *The Lord of the rings : enfance de l'art et grammaire de l'imagination*, thèse de doctorat, sous la direction d'Alain Blayac, Université Montpellier 3, 1996.
[7] DUFAU Jean Christophe, *L'Être et le temps dans l'œuvre de J. R. R. Tolkien*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Sys, Université d'Artois, 2000.

2000, quand Irène Fernandez se consacre quant à elle à C.S. Lewis[1]. Marie-Laure Schultze se penche sur l'heroic fantasy dans une perspective plus globale, mais en se focalisant toujours uniquement sur les aires culturelles et linguistiques anglophones dans sa thèse soutenue en 1997 et intitulée *Une lecture d'un genre, l'heroïc fantasy : Royaume-Uni, Etats-Unis, 1932-1982*[2]. Si la prédominance des études anglophones peut s'expliquer aisément par la simple histoire du genre, qui naît et se développe d'abord dans cette aire linguistique, on constate néanmoins que les auteurs et autrices de merveilleux français que nous avons reliés dans ces pages à une forme de proto-fantasy (bien que non identifiée comme telle) ne bénéficient que de très peu de travaux dans les mêmes années. Le merveilleux d'expression française est surtout étudié dans le cadre de la littérature médiévale – là où le fantastique et la science-fiction des XIXe et XXe siècles sont plus régulièrement étudiés. On peut néanmoins citer le travail de Charles Scheel dédié à Marcel Aymé et Jean Giono[3] ou celui de Chiho Watanabe-Akimoto consacré au merveilleux chez George Sand[4]. La prédominance des études anglophones dans les travaux universitaires sur la fantasy se poursuit d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui, où la majorité des thèses qui concerne ce genre s'inscrit effectivement toujours dans cette section, alors même que la fantasy française a connu un essor important depuis les années 2000 et pourrait donner lieu à plus d'études dans une perspective comparatiste. Nous pouvons supposer ici que la plus grande importance quantitative du corpus anglophone est renforcée par la doxa de « l'esprit anglais », qui rend l'étude du merveilleux plus acceptable dans ce champ de recherche.

Le recensement des thèses dédiées à la fantasy avant les années 2000 montre aussi une prédominance de Tolkien parmi les auteurs étudiés – il est d'ailleurs invité à quelques occasions dans des corpus de littératures comparées, à condition d'être associé à des écrivains plus généralement intégrés au domaine des belles lettres. On peut notamment citer la thèse de Pierre Jourde soutenue en 1989 (*Géographies imaginaires : Thomas More,* L'Utopie *; Julien Gracq,* Le Rivage des Syrtes *; Henri Michaux,* Ailleurs *; J.R.R. Tolkien*, Le Seigneur des anneaux *; J.L. Borges,* Fictions[5]), celle de Valérie Thivent en 1997 (*Le Thème de la quête dans*

---

[1] FERNANDEZ Irène, *Mythe et rationalisme dans l'œuvre de C. S. Lewis*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Brugière, Université Paris 3, 1992.
[2] SCHULTZE Marie-Laure, *Une Lecture d'un genre, l'heroïc fantasy : Royaume-Uni, Etats-Unis, 1932-1982*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Jouve, Université Bordeaux 3, 1997.
[3] SCHEEL Charles, *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : deux modes narratifs distincts*, thèse de doctorat, sous la direction de Mireille Sacotte, Université Paris 3, 1994.
[4] WATANABE-AKIMOTO Chiho, *Le Merveilleux dans l'œuvre de George Sand*, thèse de doctorat, sous la direction de Béatrice Didier, Université Paris 8, 1998.
[5] JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires : Thomas More, L'Utopie ; Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes ; Henri Michaux, Ailleurs ; J.R.R. Tolkien, Le Seigneur des anneaux ; J.L. Borges, Fictions*, thèse de doctorat, sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris 12, 1989.

L'Enchanteur *de René Barjavel et* The Lord of the Rings *de J. R. R Tolkien*[1]) ou encore celle de Fabienne Claire Caland en 1999 (*Seuils, passages, parole : les lieux initiatiques dans* The Lord of the Rings *de Tolkien,* Paradise lost *de Milton et* Inferno *de Dante*[2]). Vincent Ferré, aujourd'hui spécialiste de Tolkien, raconte avoir procédé de manière analogue lors de son mémoire de maîtrise, consacré à la mort chez Tolkien et Chrétien de Troyes[3]. Si Tolkien est indubitablement l'auteur considéré comme le plus « étudiable », capable de résister à une mise en perspective avec des figures unanimement respectées de la littérature mondiale, c'est en partie car il est, comme nous l'avons vu plus haut, une exception au sein du champ de la fantasy et le moins « paralittéraire » des auteurs du genre.

En 1992, Daniel Couégnas propose en effet l'établissement d'un « modèle paralittéraire » dans son *Introduction à la paralittérature*, en s'appuyant principalement sur les romans populaires et policiers du XIXe siècle. La fantasy apparaît néanmoins dans la conclusion (sans être citée comme telle), via l'exemple de Tolkien, qu'il utilise justement afin de démontrer que toutes les œuvres ne s'inscrivent pas strictement dans le modèle qu'il s'est attaché à définir au fil de l'ouvrage (et sur lequel nous reviendrons en IV.3.b.). *Le Seigneur des Anneaux,* que Couégnas connaît bien (ayant dirigé en 1982 un *Cahier de l'imaginaire* consacré à Tolkien[4]), est un texte « du troisième type », au croisement du littéraire et du paralittéraire, qui conduit à interroger le modèle – on retrouve ici incidemment le discours de l'exception souvent utilisé pour qualifier l'auteur britannique :

> L'idée même d'un *continuum* oblige à examiner avec beaucoup d'attention les textes du troisième type, très nombreux et susceptibles d'être lus « littérairement » et « paralittérairement ». J'ai cité l'exemple de la trilogie de Tolkien, à laquelle l'application des six critères donne immanquablement des réponses ambivalentes. A cet égard, l'examen des troisième (illusion référentielle) et cinquième (domination du narratif) est particulièrement significatif. Le succès de Tolkien tient certainement à ses qualités de conteur et à sa capacité d'élaboration d'un univers fictif dont l'extraordinaire cohérence favorise l'illusion référentielle. Mais son œuvre ne bascule pas pour autant, sans discussion, du côté du *modèle paralittéraire*, si l'on considère que c'est pour une part importante à travers le travail du signifiant, des références philologiques et de l'élaboration onomastique que Tolkien – qui était spécialiste à Oxford de l'ancien anglais et des mythes scandinaves – a créé des effets d'illusion référentielle. Il faut donc se rendre à l'évidence : si l'on

[1] THIVENT Valérie, *Le Thème de la quête dans L'Enchanteur de René Barjavel et The Lord of the Rings de J. R. R Tolkien*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude de Grève, Université Paris 10, 1997.
[2] CALAND Fabienne Claire, *Seuils, passages, parole : les lieux initiatiques dans The Lord of the Rings (Tolkien), Paradise lost (Milton) et Inferno (Dante)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Grassin, Université de Limoges, 1999.
[3] TOLKIENDIL, *Interview de Vincent Ferré*, [https://www.tolkiendil.com/tolkien/portraits/interviews/vincent_ferre], consulté le 26 juillet 2022.
[4] COUEGNAS Daniel, « Un dossier Tolkien », *op. cit.*

> accorde une certaine pertinence à ce *modèle paralittéraire*, on s'apercevra que son application à nombre d'auteurs (textes du troisième type) ne conduit pas établir des frontières ségrégatives et des échelles normatives, mais au contraire à interroger et à mettre en valeur une richesse textuelle – et intertextuelle – qui débouche sur l'ambivalence et la polysémie.[1]

Ce sont d'ailleurs majoritairement des auteurs « du troisième type » qui apparaissent dans les travaux universitaires sur la fantasy avant les années 2000, comme le montre bien l'examen des thèses que nous avons fait au-dessus. Les *Cahiers de l'imaginaire*, revue animée par Couégnas depuis 1980, consacrent au demeurant des numéros à Marcel Brion ou encore à Mervyn Peake – mais pas à Howard ou à Moorcock, dont l'étiquette « de genre » est probablement encore trop marquée. Il existe ainsi une hiérarchie entre les auteurs de fantasy « du troisième type », principalement issus de la branche britannique de la fantasy, et les auteurs qui s'inscrivent de manière trop nette dans le champ des littératures de genre pour bénéficier de l'analyse universitaire – quand pourtant des auteurs de roman policier ou de science-fiction à l'étiquetage de genre plus évident sont étudiés. Pour Couégnas, il est en effet difficile pour les « littéraires 'institutionnels' » de se pencher sur des textes qui ne font pas l'objet d'une forme d'admiration, car ceux-ci, « [h]abitués par l'Institution à révérer l'objet de leur étude », confondent « l'hommage et l'analyse, commis à la célébration autant qu'à la réflexion critique », ce qui les oblige à « justifier préalablement leur attirance irrépressible pour la littérature de grande consommation »[2]. Les chercheurs en sociologie, en histoire ou en sciences de l'information et de la communication seraient donc plus à même, pour lui, d'approcher ces objets d'étude. Si nous ne sommes pas tout à fait en accord avec cette analyse pour ce qui concerne la fantasy, il convient effectivement de relever que deux thèses ont, avant les années 2000, abordé la question de la fantasy (incluse dans la science-fiction) sous l'angle sociologique, celle d'Anita Torres en 1994[3] puis de Sandra Roquet en 1999[4]. Nous avons pourtant déjà constaté dans ces pages que la grande majorité des thèses consacrées au genre ne s'inscrit pas dans le champ sociologique mais dans celui des études anglophones. Cette hypothèse de Couégnas peut cependant contribuer à expliquer le nombre important de thèses dédiées à Tolkien, le plus aisément « admirable » des auteurs de fantasy connus en France, et de comparatistes qui choisissent de « justifier » l'étude de Tolkien par l'intégration à leurs corpus d'œuvres plus consensuelles du point de vue de la culture légitime.

---

[1] COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1992, p. 183-184.
[2] MIGOZZI Jacques et LE GUERN Philippe, « Productions du populaire : repères et suggestions pour prolonger l'enquête », *op. cit.*, p. 416.
[3] TORRES Anita, *Promoteurs et écrivains d'un genre littéraire*, *op. cit.*
[4] ROCQUET Sandra, *Entre phénomène littéraire et culture singulière*, *op. cit.*

Les années 2000 marquent encore une fois un changement de paradigme. Anne Besson soutient en 2001 une thèse de littératures comparées dédiée aux cycles[1], qui assume la qualification de « paralittéraire » en sélectionnant un corpus constitué de science-fiction et de fantasy (Asimov, Dan Simmons, Kim Stanley Robinson, Ursula Le Guin, Tolkien, Stephen King), mais aussi d'autres branches des littératures de genre, comme le roman policier et le roman d'espionnage. La chercheuse choisit d'emblée de ne pas discuter la constitution de ce corpus au sein de la thèse, écartant dès l'introduction les objections qui pourraient être soulevées devant le choix de ces œuvres : « [n]otre objet est de définir une forme et ses possibles spécifiques, le cycle et sa représentation du temps, *à travers* les illustrations contemporaines qu'en offrent les littératures de genres ; il n'entre pas dans notre propos de mener une réflexion centrée sur les questions que peut à lui seul soulever un tel choix de corpus »[2]. Elle précise cependant avoir exclu « les cycles de pure *heroic-fantasy*, ou 'sword and sorcery', très représentés quantitativement mais de qualité souvent médiocre en production contemporaine »[3].

Le travail d'Anne Besson est ainsi la première thèse comparatiste qui fait le choix de ne pas légitimer la fantasy par son association avec les belles lettres, préférant au contraire de la confronter à d'autres littératures de genre, et elle intervient aussi dans un moment charnière, comme celle-ci l'explique dans un entretien accordé au site *La Garde de Nuit* :

> […] j'ai donc fait cette thèse, et quand elle a été terminée, en 2001, ça a été l'explosion de *Harry Potter*, du *Seigneur des Anneaux* de Jackson… J'arrivais alors avec ma théorie sur les cycles, des romans « à suivre » qui approfondissaient un univers, et où les personnages vieillissaient au fur et à mesure, et cela marchait vraiment très bien pour *Harry Potter*. Il se trouve que j'étais à peu près la seule à pouvoir parler de ça à ce moment-là. Cela a donc été une vraie opportunité pour ma carrière. J'ai eu beaucoup de chance, j'étais partie avant tout le monde et je suis arrivée au bon moment, ce qui m'a permis de développer plein de travaux très intéressants, parce que la fantasy et les mondes fictionnels n'ont ensuite pas cessé d'attirer l'attention, et j'ai pu me nourrir de beaucoup de nouvelles œuvres.
>
> Ensuite je me suis retrouvée dans une équipe qui était spécialisée dans la littérature pour la jeunesse, à Arras, où j'ai pu être recrutée facilement.[4]

L'université d'Artois constitue en effet une terre d'accueil propice pour la chercheuse : le centre de recherche du CRELID (Centre de Recherche littéraires « Imaginaire et Didactique »),

---

[1] BESSON Anne, *A suivre : cycles en paralittérature contemporaine, domaines français et américain*, Thèse de doctorat, Paris 3, 2001.
[2] BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien*, *op. cit.*, p. 5.
[3] *Ibid.*, p. 8-9.
[4] LA GARDE DE NUIT, *Entretien avec Anne Besson*, [https://www.lagardedenuit.com/entretien-avec-anne-besson/], consulté le 26 juillet 2022.

devenu Textes et Cultures, intègre en effet un axe dédié à la littérature de jeunesse. Le centre, après avoir hérité du fonds du CRILJ (Centre de Recherche et d'Information sur la Littérature de Jeunesse), permet la création de la Bibliothèque Robinson – qui fait écho à la revue universitaire des *Cahiers Robinson*, consacrée elle aussi à la littérature de jeunesse.

Les décennies 2000 puis 2010 accélèrent le développement de la recherche sur la fantasy : des sociétés savantes et des revues font leur apparition (comme Les Têtes imaginaires, qui édite la revue *Fantasy Arts & Studies*), des colloques et des publications variées (actes, thèses, ouvrages collectifs…) dédiés à la fantasy se succèdent, en s'ouvrant aux cultures médiatiques dans leur ensemble (via l'association LPCM, Littératures Populaires et Cultures Médiatiques, par exemple). Des écrits de référence, comme *La Fantasy*[1] d'Anne Besson ou des ouvrages collectifs comme le *Dictionnaire de la fantasy*[2] et le *Dictionnaire Tolkien*[3] voient le jour. Plusieurs universités françaises sont devenues des pôles pour ce type d'études, souvent portés par des chercheurs et chercheuses que nous avons pour la plupart déjà cités ici : Anne Besson, Isabelle Olivier et Myriam White-Le Goff à l'université d'Artois, au sein de l'équipe « Littérature et culture de l'enfance », Vincent Ferré à l'université Paris-Est Créteil, ou, par le passé, Christian Chelebourg à l'université de Lorraine, où il fonde un département d'études culturelles, dans lequel les genres de l'imaginaire sont étudiés parmi d'autres œuvres issues de la culture contemporaine. Élodie Hommel estime au moment de sa thèse en 2017 que « [d]u côté des institutions littéraires, le genre s'est fait une place »[4], citant, parmi d'autres exemples, les différents centres de recherche que sont le CERLI ou le CRELID, et plusieurs autres initiatives récentes telles qu' « un séminaire portant sur la fantasy donné par Léo Carruthers, professeur de littérature médiévale anglaise, à la Sorbonne, un 'Mois de la SF' [qui] a eu lieu à l'École Normale Supérieure de la Rue d'Ulm en 2006, et depuis 2015, un MOOC consacré à la fantasy est disponible sur la plateforme France Université Numérique »[5].

L'histoire du CERLI (Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire) reflète en partie l'évolution globale de la recherche française dans ce domaine. Le centre est en effet fondé en 1979 par Maurice Lévy, spécialiste de littérature gothique anglaise dont nous avons déjà cité les travaux sur Lovecraft (II.1.b.), et rassemble tout d'abord des anglicistes intéressés par le genre fantastique, avant d'intégrer progressivement, au fil des

[1] BESSON Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*
[2] BESSON A. (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018.
[3] FERRE V. (dir.), *Tolkien*, *op. cit.*
[4] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 65.
[5] *Ibid.*, p. 65-66.

décennies suivantes, des spécialistes (et des amateurs et amatrices) de science-fiction, puis de fantasy. L'observation des sommaires des *Cahiers du CERLI* montre d'abord une focalisation sur le fantastique et le gothique, puis une arrivée progressive des auteurs de fantasy « du troisième type » (en 1993, Marc Chémali propose un article dédié à Tolkien, puis Gilles Ménégaldo une publication sur Lovecraft et Dunsany en 1995…). Jusqu'en 2010, les colloques organisés CERLI ne mentionnent que le fantastique et la science-fiction dans leurs intitulés, avant d'intégrer l'appellation « littératures de l'imaginaire » lors d'une manifestation scientifique dédiée aux écofictions, organisée par Christian Chelebourg et Lauric Guillaud. Enfin, en 2012, le colloque « Poétiques du merveilleux : fantastique, science-fiction, fantasy », organisé par Anne Besson et Evelyne Jaquelin, est le premier événement à citer le nom du genre. En 2020, le bureau du CERLI rassemble plusieurs chercheuses consacrant leurs travaux aux littératures de l'imaginaire dans leur acception contemporaine : Anne Besson et Justine Breton, que nous avons déjà citées, mais aussi Caroline Duvezin-Caubet (études anglophones, spécialiste du *steampunk*) et Natacha Vas-Deyres (littérature française, spécialiste de science-fiction)[1]. La conception du logo a d'ailleurs été en partie effectuée par Fabien Fernandez, auteur et illustrateur de bande-dessinées et de jeux de rôle, et Charlotte Bousquet, autrice de fantasy, a fait partie des membres et a participé à plusieurs colloques – ce qui illustre bien la connexion contemporaine de la recherche universitaire à l'actualité littéraire et éditoriale.

La recherche sur la fantasy semble ainsi être en plein essor depuis les années 2000. Anne Besson, dans un entretien accordé à *La Garde de Nuit*, site constitué de fans érudits et de jeunes chercheurs et chercheuses se destinant à commencer des thèses, explique néanmoins la nécessité de concilier l'étude de la fantasy avec un parcours d'excellence plus traditionnel. Son témoignage est ainsi transcrit depuis l'oral par l'équipe du site :

> Cependant, ce qu'il faut savoir, c'est que je suis normalienne (École Normale Supérieure) et agrégée (titulaire d'un concours de l'agrégation), et c'est pour cette raison que j'ai pris ce « risque » de travailler sur cette littérature. Les gens me le déconseillaient plutôt, avec un « parcours d'excellence » comme le mien, en me disant : « Ça risque de te nuire ». C'est beaucoup plus facile d'assumer ce genre de choix lorsque par ailleurs on a comme bagage un parcours qui permet de prouver aux gens qu'on n'est pas là juste pour le fun ni parce qu'on est fan, mais parce qu'il y a des choses intéressantes à dire sur ces objets d'études.

[1] Nous précisons ici jusqu'en 2020, car Christian Chelebourg, président du CERLI, a depuis reçu une sanction disciplinaire consistant en une mise à la retraite d'office (jugement rendu à l'université de Bourgogne le 13 décembre 2021) pour des faits de harcèlement à l'égard de plusieurs de ses doctorantes, et ayant mené au suicide de l'une d'entre elles. Anne Besson, Justine Breton et Caroline Duvezin-Caubet ont annoncé leur démission du CERLI dès les premiers témoignages des victimes en 2020.

> Voilà, mon conseil pour ceux qui veulent faire une thèse ou faire carrière là-dedans, c'est de bien bétonner tout ce qui relève de la culture classique, parce qu'on va avoir à donner des cours sur toutes les périodes, tous les siècles : il faut pouvoir dire à votre employeur que vous êtes capable de faire un cours d'agrégation pour être pris au sérieux.[1]

Ces propos rejoignent bien les stratégies des thèses comparatistes dont nous avons fait l'inventaire plus haut, qui prennent le parti d'associer Tolkien avec des auteurs considérés comme légitimes dans le champ des belles lettres, tels que Julien Gracq ou Borges. On peut supposer que c'est également dans cette perspective que de nombreux travaux universitaires depuis les années 2000 s'emparent de la fantasy sous l'angle du médiévalisme : plusieurs études récentes sur le genre sont en effet effectuées par des chercheurs et chercheuses en littérature ou en histoire médiévale, qui s'intéressent aux usages contemporains de leur époque de prédilection dans des romans ou des œuvres audiovisuelles de fantasy. C'est par exemple le cas de Myriam White-Le Goff, de Sandra Gorgievski[2] ou encore de Justine Breton, qui s'intéresse aux différentes adaptations filmiques et télévisuelles de la figure du roi Arthur[3], et qui a également dédié des ouvrages à la série française *Kaamelott*[4] ou à *Game of Thrones*[5], en collaboration avec l'historien Florian Besson. L'association de recherche Modernités Médiévales, fondée en 2004 par Anne Besson, Vincent Ferré et Anne Larue, se consacre notamment à ce type d'études, qui interrogent la réception du Moyen Âge et son héritage dans la culture contemporaine[6]. Le colloque « L'Antiquité gréco-latine aux sources de l'imaginaire contemporain : fantasy, fantastique, science-fiction »[7], organisé en 2021 par l'École Normale Supérieure de Paris et l'université de Rouen, s'intéresse de la même manière au réinvestissement d'une culture antique partagée et s'adresse « tant aux universitaires et doctorants spécialistes de la littérature antique et intéressés par ses prolongements à l'époque contemporaine, qu'aux enseignants de lettres classiques dont les élèves sont souvent friands des littératures de l'imaginaire »[8]. Le programme du colloque montre certes que la limitation aux

---

[1] LA GARDE DE NUIT, « Entretien avec Anne Besson », *op. cit.*

[2] GORGIEVSKI Sandra, *Le Mythe d'Arthur : de l'imaginaire médiéval à la culture de masse paralittérature, bande dessinée, cinéma, beaux-arts*, Liège, CÉFAL, coll. « Travaux & thèses », 2002.

[3] BRETON Justine, *Le Roi qui fut et qui sera : représentations du pouvoir arthurien sur petit et grand écrans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire culturelle », 2019.

[4] BESSON F. et BRETON J. (dir.), *Kaamelott, un livre d'histoire*, Paris, Vendémiaire, 2018.

[5] BESSON Florian et BRETON Justine, *Une histoire de feu et de sang : le Moyen Âge de Game of Thrones*, Paris, PUF, 2020.

[6] MODERNITES MEDIEVALES, *Présentation*, [https://modmed.hypotheses.org/], consulté le 27 juillet 2022.

[7] BOST-FIEVET M., PROVINI S., et GALAND-HALLYN P. (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, France, Classiques Garnier, 2014, 2014.

[8] FABULA, *L'Antiquité gréco-latine aux sources de l'imaginaire contemporain : fantasy, fantastique, science-fiction*, [https://www.fabula.org/actualites/appel-a-communication-l-antiquite-greco-latine-aux-sources-de-l-imaginaire-contemporain-fantasy-_43756.php], consulté le 28 juillet 2022.

auteurs « du troisième type » est désormais caduque, puisque certaines communications s'intéressent à David Gemmell, à Marion Zimmer Bradley ou encore à George R.R. Martin, et que les genres de l'imaginaire sont désormais compris en tant que culture à part entière, ainsi figurent, aux côtés des romans, de nombreuses séries télévisées comme *Babylon 5* ou *Battlestar Galactica.* L'assise dans les sources antiques permet toutefois à la manifestation de « bétonner tout ce qui relève de la culture classique »[1], pour reprendre les termes d'Anne Besson cités plus haut[2].

Si ces initiatives qui visent à chercher les réinvestissements d'œuvres patrimoniales dans un genre contemporain permettent de légitimer la fantasy par la constitution d'une forme de communauté d'esprits entre figures emblématiques des belles lettres et auteurs et autrices de genre ou de masse, d'autres, par un mouvement tout à fait inverse, utilisent la fantasy comme point d'entrée dans la culture légitime – à l'image de ce qui est fait dans l'enseignement secondaire (voir IV.1.b.). C'est par exemple le cas du cours dédié à *Harry Potter* donné par Francois Comba en 2013 à l'Institut de Sciences Politiques de Paris. Ce cours a en effet pour objectif de relier Rowling à des œuvres patrimoniales et d'ouvrir les étudiants et étudiantes aux grands textes de la littérature mondiale. Comme le relate le site *Poudlard.org* à la suite de plusieurs échanges avec l'enseignant, François Comba cherche à offrir via l'étude de Rowling une culture littéraire plus vaste à ses étudiants et étudiantes :

> Certaines personnes pourraient alors penser que le cours ne sert à rien : à quoi bon enseigner sur une œuvre que les étudiants connaissent déjà sur le bout des doigts ? Le cours sert-il à quelque chose ? François Comba est alors catégorique : ses étudiants connaissent J.K. Rowling, mais ils ne connaissent pas la littérature mondiale. Son enseignement est un dialogue entre J.K. Rowling et Kipling, Austen, etc. […]
>
> Le parallèle entre Proust et J.K. Rowling peut être fait, mais il a tout de même ses limites. On peut lire Harry Potter à douze ans mais pas *Á la recherche du temps perdu*. De même l'emprise n'est pas la même : on n'échappe pas à Proust, alors qu'on échappe à J.K. Rowling. L'une des peurs de François Comba est que ses étudiants ne passent pas à d'autres auteurs.
>
> Pour finir, quoi de mieux qu'une brève citation de François Comba ? Cette phrase s'adresse à ses étudiants, mais elle peut très bien s'adresser à vous : « Il faut lire JK. Rowling, s'oublier mais ne pas s'oublier, car son sujet c'est l'homme. Il faut savoir refermer JK. Rowling pour passer à autre chose. J'espère que mes étudiants sauront faire cela pour se rendre compte de la qualité de l'œuvre qui surgira dans trente ans. »[3]

[1] LA GARDE DE NUIT, « Entretien avec Anne Besson », *op. cit.*
[2] Et c'est aussi notre propre démarche dans le premier chapitre de cette thèse.
[3] POUDLARD.ORG, *François Comba se sert d'Harry Potter pour « ouvrir ses élèves à la littérature mondiale »*, [https://www.poudlard.org/2013/12/04/partie-3-francois-comba-se-sert-d/], consulté le 28 juillet 2022.

Bien que le prestige de l'Institut de Sciences Politiques de Paris ait permis à cette initiative d'être particulièrement médiatisée[1] (mais aussi critiquée[2]), cet usage de la fantasy au service de la culture patrimoniale ne permet pas, nous semble-t-il, de l'intégrer véritablement à un circuit de légitimation.

Les « procès en Sorbonne » de personnages de fantasy organisés par les associations étudiantes AsEED et Révolte-toi Sorbonne résonnent comme un écho spectaculaire de ce type de procédés, qui n'ont pas pour réel objectif la légitimation du genre en l'invitant dans l'espace universitaire. Ces procès conjuguent en effet exercice de rhétorique, application pratique du droit et improvisation théâtrale. Celui de Severus Rogue a rassemblé près de 700 personnes dans l'amphithéâtre Richelieu[3] en 2017, et l'année suivante, c'est celui de Cersei Lannister qui est organisé par les mêmes associations[4]. Les procès sont des exercices autant que des spectacles : une mise en contexte est effectuée au début grâce à un montage vidéo, et des volontaires interprètent les rôles des accusés et des témoins. Les introductions vidéo fonctionnent d'ailleurs pratiquement comme des fanfictions qui modifient le canon pour rendre la tenue du procès possible : « [c]ontre toute attente, Rogue, célèbre professeur de potions à l'école Poudlard, n'est pas mort et s'est caché de nombreuses années. La Cour internationale de Justice, créée pour juger les Mangemorts, va se rassembler une dernière fois à la Sorbonne pour un procès historique »[5]. Mais bien que le contexte soit fictionnel, le jury, constitué de professeurs, de doctorants et d'avocats, utilise cet exercice pour évaluer la qualité de l'argumentation juridique et la bonne compréhension du droit pénal interne et international ainsi que de principes généraux du procès. Les participants se réfèrent d'ailleurs aux textes de droit français, et non aux quelques lois connues du *Wizarding World* ou de Westeros : Cersei est accusée d'avoir enfreint la Convention sur l'interdiction des armes chimiques en utilisant le feu grégeois lors de la bataille de la Néra. Le compte-rendu du procès fait d'ailleurs état de cette apparente contradiction entre lecture de la fiction et application du droit : « L'avocat a même eu le culot de conclure que la marche expiatoire de Cersei faisait déjà office de jugement pour

[1] BIBLIOBS, *Harry Potter est un bâtard*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130920.OBS7871/harry-potter-est-un-batard.html], consulté le 28 juillet 2022.
[2] DE LARMINAT Astrid, *Harry Potter entre à Sciences Po*, [https://www.lefigaro.fr/livres/2013/09/12/03005-20130912ARTFIG00512-harry-potter-entre-a-sciences-po.php], consulté le 28 juillet 2022.
[3] MOULEK Clotilde et PORTIER Pierre, *En immersion dans le Grand Procès de La Sorbonne*, [https://on-media.fr/2017/10/25/grand-proces-de-sorbonne-mercredi-apres-midi-monde-sorciers/], consulté le 14 juillet 2022.
[4] ASEED SORBONNE, *Grands procès*, [https://aseedsorbonne.com/grands-proces/], consulté le 14 juillet 2022.
[5] MOULEK Clotilde et PORTIER Pierre, « En immersion dans le Grand Procès de La Sorbonne », *op. cit.*

ses crimes et que l'existence même de ce procès n'avait pas de sens. 'Achetez-vous un code pénal !' lança l'accusation, quoi que cela puisse signifier dans le monde de Westeros »[1].

Cette entrée en Sorbonne d'œuvres emblématiques de la fantasy est certes spectaculaire, mais elle ne témoigne en vérité que de l'imprégnation forte de certaines œuvres de fantasy à grand succès dans la culture populaire, sans s'inscrire dans une démarche légitimante à proprement parler. Si François Comba, pour sa part, revendique dans plusieurs entretiens la qualité littéraire du texte de Rowling (« *Harry Potter* peut aussi être lu comme une œuvre littéraire, comme une œuvre savante, subtile et magnifiquement agencée. Un travail de critique littéraire peut être fait sur ce livre » [2]), son objectif est néanmoins d'utiliser l'œuvre pour faire découvrir les belles lettres à ses étudiants et étudiantes, la finalité est donc encore une fois d'en faire un outil pédagogique plus qu'un objet d'étude. Pour cette raison, le mouvement inverse qui cherche à comprendre la fantasy via les clefs de la culture classique, qu'elle soit médiévale ou antiquisante, nous semble procéder d'une volonté légitimiste plus affirmée, et surtout démontrer une plus grande efficacité pour faire entrer le genre dans le champ de la culture légitime.

Dans cette perspective, la recherche universitaire paraît rejoindre les attentes de l'édition française de fantasy, qui tend, comme on l'a vu plus haut, vers un pôle légitimiste (tout en espérant aussi le succès commercial). L'échange entre chercheurs, acteurs du livre et lectorat de fantasy est en effet constant, comme le démontrent l'intégration régulière de tables rondes d'auteurs et d'autrices au sein des colloques universitaires, mais aussi et surtout, la parution d'actes de colloques chez des éditeurs non-scientifiques, mais spécialisés dans les littératures de l'imaginaire. C'est le cas dès le premier colloque du CRELID en 2006, dont les actes, dirigés par Anne Besson et Myriam White-Le Goff ont été publiés par les éditions Bragelonne sous le titre *Le Merveilleux médiéval aujourd'hui*[3]. La tendance s'est ensuite confirmée pour les actes des colloques des Imaginales, tous parus chez ActuSF. Trois manifestations scientifiques ont en effet eu lieu dans le cadre du festival, « Fantasy et Histoire(s) » en 2018, « *Game of Thrones* : un nouveau modèle pour la fantasy ? » en 2020 (qui s'est tenu en visio-conférence pendant la pandémie), et « La Fantasy au prisme des médias » en 2022, dont les actes ne sont pas encore publiés. Les actes du colloque « L'Antiquité aux sources de l'imaginaire contemporain » ont

[1] MALKI Tom, *Grand procès de la Sorbonne : la Lannister paiera-t-elle ses dettes ? - On'*, [https://on-media.fr/2018/10/25/grand-proces-de-la-sorbonne-la-lannister-paiera-t-elle-ses-dettes/], consulté le 14 juillet 2022.
[2] BIBLIOBS, « Harry Potter est un bâtard », *op. cit.*
[3] BESSON Anne et WHITE-LE GOFF Myriam (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois (Arras),* Paris, France, Bragelonne, coll. « Essais », 2007.

quant à eux été publiés chez un éditeur scientifique traditionnel (*L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*[1], parus dans la collection « Classiques » de Garnier), mais la publication des actes s'est doublée d'une anthologie de nouvelles d'auteurs et d'autrices françaises, *Fragments d'une fantasy antique*[2], publiée chez Mnémos. L'évolution de 2000 à 2020 est ici frappante : si les premiers ouvrages dédiés à la fantasy étaient, comme on l'a vu, l'œuvre d'érudits amateurs comme Baudou et Ruaud, cherchant à faire de la fantasy un objet de savoir sérieux, ce sont désormais les travaux universitaires qui trouvent un espace de publication et de diffusion auprès des circuits éditoriaux de fiction. Les actes des colloques bénéficient d'ailleurs de critiques amateures sur des blogs littéraires, aux côtés des dernières sorties de fantasy, de comics ou de mangas.

d. « F pour fake, F pour fantasy »[3] : des résistances tenaces

Si la fantasy se fraye ainsi progressivement un chemin vers la reconnaissance universitaire, les nombreux travaux qui lui sont dédiés ne peuvent suffire à asseoir sa légitimité culturelle. Richard Shusterman considère que « […] les efforts des intellectuels pour légitimer l'art populaire ne peuvent à eux seuls être efficaces ; leur succès dépend d'une plus vaste réforme socio-culturelle, une réforme dans laquelle les arts populaires et les médias de masse jouent eux-mêmes, cependant, un rôle important »[4]. Dans cette perspective, il faut reconnaître que les médias littéraires ont, devant le succès récent de la fantasy, commencé à l'intégrer à leurs parutions, mais ce principalement via des numéros spéciaux et des hors-série consacrés aux best-sellers des vingt dernières années. Ainsi, *Philosophie Magazine* dédie un numéro à *Harry Potter* (hors-série n°31, hiver 2016), un à *Game of Thrones* (hors-série n°41, mars 2019) puis un à Tolkien (hors-série n°54, été-automne 2022), *Lire* publie un numéro sur *Le Trône de fer* (hors-série n°20, avril 2015, réédité et augmenté en 2019) et un sur Tolkien (hors-série n°28, novembre 2019) quand *Le Point Pop*, supplément du *Point* dédié à la culture populaire, consacre pour sa part son deuxième numéro à *Harry Potter* en octobre 2017, son troisième au *Seigneur des anneaux* en avril 2018 et son cinquième à *Game of Thrones* en mars 2019. Ces différents numéros spéciaux font rarement appel aux universitaires spécialistes de la fantasy, et proposent plutôt des interviews : le *Point Pop* dédié à Tolkien interroge ainsi Daniel Lauzon, traducteur des dernières éditions chez Christian Bourgois, John Howe, illustrateur, ou encore

[1] BOST-FIEVET M., PROVINI S., et GALAND-HALLYN P. (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*
[2] NOUVEL D.K. (dir.), *Fragments d'une Fantasy antique*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2012.
[3] DELORME Stéphane, « L'usine à fantasy ne fait pas rêver », *Les Cahiers du cinéma*, nº 763, février 2020, p. 31.
[4] SHUSTERMAN Richard, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 6, nº 24, 1993, p. 166.

Andy Serkis, acteur qui interprète au cinéma le rôle de Gollum. Les spécialistes du genre comme Anne Besson sont pourtant régulièrement interviewés dans l'édition en ligne du même média. *Le Magazine littéraire* déroge à la règle du hors-série en intégrant à son numéro de janvier 2013 un dossier sur Tolkien, et en faisant appel aux universitaires spécialistes : le dossier est ainsi coordonné par Vincent Ferré (aux côtés du journaliste Alexis Brocas) et comprend des articles d'Anne Besson, de Leo Carruthers ou encore d'Isabelle Pantin.

A l'exception de ce dernier exemple, la fantasy a certes fait ainsi son apparition dans la presse littéraire et culturelle, mais principalement via cette pratique du hors-série, qui permet de dédier un nombre de pages conséquent au sujet, mais qui tend malgré tout à marginaliser le genre : ces numéros n'étant pas intégrés aux publications mensuelles ordinaires, on peut supposer qu'ils sont majoritairement achetés par les lecteurs et lectrices de fantasy plutôt que par le public habituel de ces revues littéraires. Leur contenu n'est d'ailleurs pas suffisamment approfondi pour satisfaire les amateurs et amatrices du genre : le numéro spécial de *Lire* consacré au *Trône de fer* présente ainsi des portraits des personnages, des explications sur le *worldbuilding* et les différentes familles nobles, éléments déjà maîtrisés par la plus grande partie du lectorat. Le site de fans *La Garde de Nuit* propose d'ailleurs une critique éloquente de la réédition de 2019, déplorant la confusion entre livre et série télévisée, mais surtout le manque d'analyse :

> Si l'édito mettait l'eau à la bouche, je suis restée sur ma soif.
>
> En termes d'analyses, il n'y a quasiment rien : les Coulisses de la saison 8 tiennent en 3 paragraphes sur une demie page [sic] avec les mêmes infos lisibles n'importe où sur la toile, et le Point de friction, qui évoque la problématique des fanfictions que G.R.R. Martin refuse pour sa propre œuvre, n'est pas mieux loti. […]
>
> Le premier article, « les Origines du Trône de Fer » n'apprendra rien aux lecteurs : il s'agit d'un résumé brut qui tient en quatre petites pages de *The World of Ice and Fire*, paru en français sous le titre *Aux origines du Trône de Fer*. La chronologie qui l'accompagne est livrée sans aucun recul sur le fait que cette histoire est « écrite de main de mestre », et par conséquent très sujette à caution. C'était pourtant l'occasion d'offrir aux lecteurs un regard critique et des pistes de réflexion sur la manière dont G.R.R. Martin construit l'histoire de son monde à travers le regard de ses personnages, entre vieilles légendes variables, traditions historiques pas toujours fiables et faits contemporains avérés mais sujets à interprétations. Cela ne sera pas.[1]

[1] LA GARDE DE NUIT, *[On teste pour vous] Une pluie de magazines consacrés à Game of Thrones*, [https://www.lagardedenuit.com/on-teste-revues-game-of-thrones/], consulté le 1 août 2022.

L'éditorial de François Busnel, dans la première parution de 2015, nous semble d'ailleurs représentatif de la posture critique des différents médias qui consacrent occasionnellement des pages aux œuvres de fantasy à grand succès :

> Ceux qui n'ont pas encore lu *Le Trône de fer* ont une chance folle ! Pesons les mots : les quinze volumes en France de l'œuvre de George R.R. Martin sont la plus grande fresque héroïque de ce début de siècle. Et un formidable morceau de littérature. Rien à voir avec une série classique, un cycle de ce que l'on appelle l'heroic fantasy, une saga de science-fiction, une fatrasie médiévale… Nous tenons là un roman-fleuve d'une beauté et d'une puissance hors du commun. On n'avait pas lu cela depuis *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien.[1]

Le discours de l'exception, que nous avons déjà commenté à propos de Tolkien, est ici déplacé sur George R.R. Martin : *Le Trône de fer* est exclu de son genre de référence et présenté comme une œuvre qui se distingue du reste de la fantasy au lieu d'être, au contraire, décrite comme un cycle représentatif d'un ensemble. Ce type de métadiscours qui extrait une œuvre considérée comme « exceptionnelle » d'un genre globalement considéré comme médiocre ne s'inscrit pas véritablement dans une stratégie légitimante : *Le Trône de fer* est élevé au détriment du reste du corpus, comme ce fut le cas avec Tolkien dans les décennies précédentes. La mécanique d'exclusion est même double : les œuvres « exceptionnelles » sont d'abord exclues de la fantasy, mais sont aussi exclues via la tactique du hors-série, qui marque très nettement la *différence*.

Le recyclage de plusieurs métadiscours critiques est d'ailleurs observable dans les années 2010 et 2020, notamment dans un milieu lettré mais non-universitaire. Certains médias généralistes continuent en effet de répéter à l'envi des arguments stéréotypés, inchangés depuis les années 1970, qui assimilent la fantasy une littérature puérile, escapiste, et politiquement réactionnaire. Sans en dresser une liste exhaustive, nous allons citer quelques exemples représentatifs des dernières déclinaisons de ces discours. Un article d'Evelyne Pieiller, dans *Le Monde diplomatique* en 2012 a ainsi retenu notre attention. Le texte, consacré aux attentats d'Oslo et d'Utøya en Norvège, incrimine la fantasy parmi les différents facteurs culturels ayant pu influencer les terroristes d'extrême-droite responsables des massacres :

> Encore plus frappant est le triomphe de la fantasy, qui, généralement, met en scène les enjeux et tensions de cette sensibilité quelque peu paranoïaque et intensément nostalgique d'un temps où, dans une société organisée selon un ordre clair, chacun était à même de faire ses preuves : l'âme la plus forte, la plus héroïque, la plus capable de sacrifice et de courage dominant alors l'homme du troupeau, selon les lois mêmes de la nature. La fantasy, qui a

[1] BUSNEL François, « Edito », *Lire, hors-série*, n° 20, avril 2015, p. 5.

> éclipsé la science-fiction, entreprise de déchiffrement des avenirs possibles, combine souvent les charmes d'un Moyen Âge légendaire, guerrier et porté sur les sortilèges à une spiritualité confuse, centrée sur la confrontation avec le Mal. La raison n'a plus sa prééminence (affaiblissante) sur l'instinct, la technique est redevenue magie, et l'élu s'accomplit dans des épreuves qui sont autant de rites d'initiation, de purification. Le seul conflit qui importe se livre autour du pouvoir, enjeu de la lutte avec les ténèbres : *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien, partiellement inspiré de sagas norroises, et qui a pour moteur la quête de l'anneau unique gouvernant le monde – quand bien même ce serait pour le détruire – , en est l'un des grands modèles. Et va, bien après sa parution en 1954, devenir un immense succès, en se vendant à deux cents millions d'exemplaires.
>
> La fantasy rayonne largement au-delà des romans. Elle inspire fortement le metal, mais aussi de nombreux jeux vidéo, jeux de rôle, films à grand spectacle. Elle a ses codes, elle est un esprit : en célébrant l'antimodernité, l'antiégalitarisme, le lien de l'individu à sa tribu, les vertus du monde clos, l'audace et la solitude du chef, en proposant de nouveaux héros, le barbare ou le sorcier, sur fond de surnaturel ou de violence – et même s'il va sans dire qu'elle n'est pas systématiquement écrite par des auteurs cryptofascistes –, les rêves qu'elle offre en partage ne sont à l'évidence pas portés sur l'émancipation collective. Ce passé fantasmatique qu'elle invente, donjons et dragons, désigne comme paradis perdu un univers archaïque, obscurantiste, où le social et le politique se résorbent dans le lent triomphe d'un individu supérieur. Ce qui ainsi se murmure dans l'air du temps, c'est que l'histoire n'aurait plus de sens, tout comme le progrès ou la démocratie, et que seul le retour à une hiérarchie et à un ordre ancestraux, inscrit dans la nature, pourrait s'accorder à la vérité de l'homme…[1]

Ce discours rappelle de manière frappante la polémique d'*Orbites* et de *Fiction* dans les années 1980, déjà longuement commentée dans ces pages (II.2.c.). Les mêmes arguments y sont renouvelés à la lumière de l'actualité récente, assimilant toujours la fantasy à une littérature rétrograde, fantasmant un passé violent érigé en modèle – et ce, quand bien même les recherches universitaires récentes ont plutôt défendu la dimension altermondialiste et écologiste de la fantasy[2]. Bien que le contexte soit différent, ce type d'écrit évoque également les accusations portées aux jeux vidéo et aux œuvres culturelles appréciées par la jeunesse aux États-Unis après la fusillade de Columbine en 1999 : le mouvement gothique et le metal sont particulièrement visés – ce qui incrimine aussi indirectement la fantasy, dont l'influence sur ce genre musical mais aussi sur le rock est indéniable. Henry Jenkins relate son audition par le Sénat américain, où il est interrogé en tant que spécialiste de la culture populaire et des médias sur l'influence possible de toutes ces pratiques médiatiques sur les adolescents. Jenkins fait le récit de cette audition dans *Fans, bloggers, gamers*, et reproduit ensuite le discours qu'il a tenu devant le

[1] PIEILLER Evelyne, *Les Rêves obscurs de l'extrême droite norvégienne*, [https://www.monde-diplomatique.fr/2012/07/PIEILLER/47972], consulté le 6 juillet 2022.

[2] OLIVIER Isabelle, « De l'altermondialisme en fantasy pour la jeunesse », in Gilles BEHOTEGUY, Gersende PLISSONNEAU et Christiane CONNAN-PINTANDO (dir.), *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au xxie siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 129-139.

Sénat, dans lequel il relativise l'influence des jeux vidéo et de la culture populaire appréciée par les adolescents, et rappelle que les auteurs de la fusillade étaient surtout victimes d'un violent harcèlement scolaire contre lequel l'institution s'est avérée impuissante. Il critique vivement les discours de rejet à l'encontre de la culture adolescente, qu'il assimile à la peur que les générations plus âgées éprouvent devant le soudain essor de nouvelles technologies qui leur échappent :

> We are afraid of our children. We are afraid of their reactions to digital media. And we suddenly can't avoid either. These factors may shape the policies that emerge from this committee, but if they do, they will lead us down the wrong path. Banning black trench coats or abolishing violent video games doesn't get us anywhere. These are the symbols of youth alienation and rage—not the causes.[1]

Si ces discours n'ont pas connu un tel développement dans l'espace français, il convient de reconnaître que l'article du *Monde diplomatique* cité plus haut en recycle certains éléments une dizaine d'années plus tard – ce qui démontre à la fois la permanence de ces propos, mais aussi leur diffusion internationale. Un article récent de Vincent de Maupéou revient cependant sur cette vision datée du genre, suite à la publication des *Pouvoirs de l'enchantement*[2] d'Anne Besson, essai paru en 2021 qui montre justement la fantasy comme un genre prompt à tenir un véritable propos politique sur le monde contemporain (inquiétude climatique, bouleversements sociétaux), sans se nourrir de fantasmes réactionnaires. L'article de Maupéou résume brièvement l'ouvrage et conclut en allant dans le sens de la chercheuse, preuve que l'échange entre monde universitaire et journalistique peuvent conduire à une réévaluation de *doxa* pourtant tenaces :

> Les œuvres de fantasy et de science-fiction n'ont pas la prétention de fournir une grille de lecture de la société ou un répertoire d'action politique. Mais elles n'en ont pas moins pour certaines la capacité de nourrir l'esprit critique — ce dont témoignent tant les essais qui leur sont consacrés que la façon dont une frange active de lecteurs fait porter à ces récits ses revendications de changement politique. Comme l'écrit Anne Besson, *« les dragons ne cherchent pas à nous convaincre, à peine à nous faire réfléchir, et c'est à ce prix qu'ils semblent y parvenir »*.[3]

---

[1] Nous traduisons, avec l'aide d'Amelha Timoner : « Nos enfants nous font peur. Nous avons peur de la façon dont ils réagissent aux médias digitaux. Et, tout d'un coup, on ne peut pas faire comme si elle n'existait pas. Ces facteurs vont peut-être façonner les politiques qui émergeront de cette commission mais, si tel est le cas, ils ne nous feront pas emprunter la bonne voie. Empêcher les jeunes de porter de longs manteaux noirs ou de jouer à des jeux vidéo violents ne mène à rien. Car il s'agit là de symboles du sentiment d'aliénation et de la colère que ressentent les jeunes, et non pas des causes », JENKINS Henry, *Fans, bloggers, and gamers*, *op. cit.*, p. 197.

[2] BESSON Anne, *Les Pouvoirs de l'enchantement : usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Paris, Vendémiaire, 2021.

[3] MAUPEOU Vincent de, *Dragons et politique*, [https://www.monde-diplomatique.fr/2022/05/DE_MAUPEOU/64633], consulté le 29 juillet 2022.

Un autre exemple contemporain démontre au contraire un refus de la critique journalistique vis-à-vis des initiatives portées par les spécialistes universitaires. Stéphane Delorme dénonce en effet vivement dans *Les Cahiers du cinéma* les différentes manifestations culturelles autour de la fantasy organisées par la Bibliothèque Nationale de France en 2019-2020, dans un article intitulé « L'usine à fantasy ne fait pas rêver »[1]. Stéphane Delorme critique le choix de la BNF de s'intéresser à ce genre qu'il estime motivé par un intérêt purement commercial, et accuse les universitaires d'essayer de lui trouver des justifications savantes de manière artificielle :

> En France, la notion est très peu employée pour juger films et séries, en dehors des cercles de fans. Il faut dire qu'on est resté longtemps bloqué sur le terme d'« heroic fantasy », en gros *Conan le barbare*. Mais, en littérature, le concept est allé plus vite : aujourd'hui, dans les libraires, le rayon « fantasy » grignote les canoniques rayons « fantastique » et « science-fiction ». Avec le marché des « jeunes adultes », inventé par d'habiles commerciaux, et la volonté de ces adultes de rester jeunes jusqu'à plus soif, le marché s'ouvre à l'infini. Être fan de littérature jeunesse ne fait pas bon genre, donc on fait l'histoire de la *fantasy*, on lui donne des gages de sérieux et des lettres de noblesse. Cette littérature industrielle devient un problème esthétique qu'on ne peut plus balayer d'un revers de main.
>
> La BNF organise ainsi de janvier à mars un événement : *Fantasy, retour aux sources*, avec cycle de conférences, jeu vidéo et site internet, qui fait suite à son exposition *Tolkien, voyage en Terre du Milieu*.[2]

Commentant, dans la suite de l'article, la présentation officielle de l'exposition, Stéphane Delorme estime que la dénomination « d'art » est délaissée au profit des « médias » et que la « qualité » disparaît au profit de la « notoriété », ce qui prouve, d'après lui, que « [l]a *fantasy* transporte avec elle son cortège de notions solubles dans la pensée néo-libérale anti-artistique »[3]. Cette dénonciation de la dimension marchande s'inscrit nettement dans le rejet du *romance* et de la littérature industrielle que nous avons déjà commenté (cf. I.3.a.), mais se trouve confortée par le succès au box-office des adaptations. Mais Stéphane Delorme vise directement les études universitaires, et notamment les médiévalistes, en s'attaquant dans les pages suivantes à la programmation d'une conférence dédiée à la fantasy arthurienne :

> Or dire que le roi Arthur contient tous les codes de la fantasy est un contresens ou du révisionnisme. Hervé Dumont l'a bien vu dans son livre *Les Chevaliers de la Table ronde à l'écran* […]. Il montre bien comment le Graal a progressivement subi une « tolkiennisation », comment le symbolique

[1] DELORME Stéphane, « L'usine à fantasy ne fait pas rêver », *op. cit.*
[2] *Ibid.*, p. 27.
[3] *Ibid.*, p. 27.

> merveilleux est tombé dans la fantasy inepte, comment la beauté des récits du Graal […] est réduite au kitsch.[1]

La critique esthétique est en effet l'un des points centraux de l'article : la fantasy serait « le retour de l'art pompier » et du « kitsch », affirmation que l'auteur appuie uniquement sur un argument d'autorité, soutenant qu'« il ne faut pourtant pas être esthète mais avoir un minimum de goût pour être effaré par la laideur de la plus grande partie de la fantasy »[2].

L'article réactive également quantité de métadiscours déjà observés au cours de ces pages : la fantasy serait escapiste, elle « extermine[rait] le réel », et serait même une « phobie » qui « fuit la vie et recherche une consolation »[3]. Stéphane Delorme écarte ainsi sans apporter de justification toutes les possibles lectures politiques de la fantasy :

> Cela s'accompagne d'un désintérêt total pour le monde tel qu'il est, ou qu'il change. […] La thèse selon laquelle ces films parlent de leur temps (*Game of Thrones* sur le réchauffement climatique ?) ne tient pas une seconde, et sert juste à donner du crédit à peu de frais. La *fantasy* permet d'occulter le monde, d'oublier l'Histoire, de masquer toute altérité (à détruire en masse : *Avengers Endgame*), pour un univers où on ne fait que de choses : jouer et se battre. Les films ressemblent à des suites de bastons, dans une binarité confondante.[4]

Ce refus du réel recèlerait le danger d'emprisonner son public dans un état infantile permanent. Stéphane Delorme utilise plus loin une vision stéréotypée du geek, éternel adolescent incapable de grandir, afin de poursuivre sa dénonciation :

> Tout le tournant du 21e siècle a été d'inciter les enfants à rester enfants. A passer des films d'animation aux films de fantasy pour retarder le moment où ils passeront aux films que regardent (regardaient ?) les adultes. Il faut s'apprêter à voir dans vingt ans des hommes aux cheveux gris jouer au jeu vidéo dans le métro. La fantasy, c'est l'infantilisation et la marchandise du merveilleux. C'est l'art *fake* de notre âge technologique qui attendait les outils techniques pour pouvoir donner forme et image à ces délires.[5]

La critique politique intervient peu après : Stéphane Delorme, comme de nombreux de ses prédécesseurs, taxe la fantasy d'entretenir un lien avec le fascisme – persuadé d'être le premier à faire cette comparaison pourtant extrêmement banale dans les métadiscours sur le genre.

> L'obsession de la fantasy pour les pouvoirs magiques rejoint en réalité l'obsession technologique de l'humain augmenté. On est bien loin du naïf Perceval perçant les vaux et passant à côté du vase du Graal. Mais très proche d'Elon Musk et des déséquilibrés de la Silicon Valley. Ce culte de la magie et des superpouvoirs implique une dépréciation de l'humain, pas assez ceci ou cela, au corps trop faible, à l'esprit trop lent, etc. On s'étonne que personne ne

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 31.
[4] *Ibid.*, p. 28.
[5] *Ibid.*, p. 31.

> mette en rapport le culte du surhomme, le virilisme, l'appétit pour les batailles et la grandiloquence pompière (avec tout ce qu'on a pu dénoncer de l'imagerie nazie). [1]

Outre sa tonalité dénonciatrice, et son intention probable de créer une polémique, l'article de Stéphane Delorme s'appuie surtout sur une définition incorrecte du genre, et sur une incompréhension du terme *fantasy*, qui biaise l'ensemble de son système argumentatif. En effet, l'auteur inclut les *comics* et les films *Marvel* dans la fantasy, reconnaissant lui-même que cette assimilation n'entre pas dans la définition stricte du genre, mais persistant dans cette confusion sans véritablement justifier sa posture :

> *Hollywood*, l'usine à rêves, est devenue l'usine à *fantasy*. Il ne faut pas voir les films les uns à côté des autres, ou les genres les uns à côté des autres, mais les rassembler et identifier le monde global de la fantasy. Les films de super-héros en font partie. Evidemment, les spécialistes du genre *fantasy* n'incluent pas les super-héros. Mais la fantasy est plus qu'un genre, c'est une manière de concevoir le monde, les êtres et les œuvres, en effet un « phénomène », comme le dit la BNF, trans-artistique ou trans-média. La *fantasy* est la construction de mondes merveilleux avec des héros aux pouvoirs magiques. La différence avec les super-héros est simplement que la magie est perçue en termes de « superpouvoir ». Il s'agit donc de *super-heroic fantasy*. [2]

Le critique ne s'appuie d'ailleurs, tout au long de son article, pratiquement que sur des exemples de films tirés des licences Marvel ou DC comics, comme *Avengers*[3], *Aquaman*[4], ou encore *Black Panther*[5], et sur quelques œuvres audiovisuelles grand public comme le *Roi Arthur*[6] d'Antoine Fuqua. Parmi tout le corpus d'exemples de Delorme, les rares qui appartiennent véritablement à la fantasy sont *Game of Thrones* (bien qu'il fasse uniquement référence à la série télévisée), la série Netflix *Cursed*[7] et *Twilight*[8], auquel il reconnaît, pour le coup, quelques qualités (« une métaphore malicieuse de la puberté » qui a permis de découvrir « deux acteurs d'exception »[9]). Il est d'ailleurs surprenant que l'article, qui vante les mérites de la littérature médiévale et notamment de Chrétien de Troyes et critique sa dégradation par la fantasy ne s'appuie sur aucune œuvre littéraire de fantasy arthurienne, cite rapidement le nom de Tolkien mais sans témoigner d'une connaissance même parcellaire de sa bibliographie (ou même de

---

[1] *Ibid.*, p. 28-30.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] Quatre films des studios Marvel : Joss WHEDON, *Avengers*, 2012, et *Avengers : L'Ère d'Ultron*, 2015, Anthony et Joe RUSSO, *Avengers : Infinity War*, 2018 et *Avengers : Endgame*, 2019.
[4] WAN James, *Aquaman*, DC Films, 2018.
[5] COOGLER Ryan, *Black Panther*, Marvel Studios, 2018.
[6] FUQUA Antoine, *Le Roi Arthur*, Touchstones Pictures, 2004.
[7] MILLER Frank et WHEELER Tom, *Cursed*, 10 épisodes, Netflix, 17 juillet 2020.
[8] Adaptation cinématographique en cinq volets : Catherine HARDWICKE, *Fascination*, 2008, Chris WEITZ, *Tentation*, 2009, David SLADE, *Hésitation*, 2010, Bill CONDON, *Révélation partie 1*, 2011 et *Révélation partie 2*, 2012.
[9] DELORME Stéphane, « L'usine à fantasy ne fait pas rêver », *op. cit.*, p. 28.

l'adaptation de Jackson) et ne s'appuie que sur des films récents – qui n'ont, pour la plupart, que des liens très distants (voir absents) avec la fantasy. Cette confusion sur le corpus est redoublée d'une méprise sur le sens du terme anglais de « fantasy », que Delorme semble comprendre uniquement comme une référence au genre fictionnel au lieu de le saisir dans toute sa polysémie. Il affirme ainsi que le film historique *1917*[1] de Sam Mendes s'apparente à de la fantasy en s'appuyant sur une vidéo où le chef opérateur, Roger Deakins, utilise ce terme :

> « *Chaque fois que je tourne un film, je veux mettre le public dans ce monde, que ce soit* a fantasy world *ou* a real world, *comme 1917.* » Cette phrase est intéressante de par ce qu'elle montre l'alternative aujourd'hui à Hollywood : fantasy ou réel. Il ne dit pas « *imaginary* » mais « *fantasy* ».[2]

Cette méprise sur le sens de « fantasy », qui dépasse largement l'acception littéraire en langue anglaise, se poursuit dans les pages suivantes, où Stéphane Delorme assimile au genre des occurrences qui, pourtant, correspondent au sens de « fantasme » (« En février sort *Nightmare Island*[3], dont le titre original est *Fantasy Island*, décalqué de la TV réalité : des joueurs arrivent sur une île qui satisfait leur fantasme », « *Vanity Fair* titre joyeusement '*Another Tarantino revenge fantasy*', faisant référence à *Inglorious Basterds*[4] »[5]). Cette confusion entraîne une longue digression sur des films de plus en plus éloignés de la fantasy, comme *Once Upon a time in Hollywood*[6], ce qui conduit Delorme à affirmer que la fantasy a entièrement envahi le cinéma hollywoodien :

> Tout peut devenir *fantasy* : le film de vengeance, le western, le film historique. Tout peut y passer. La *fantasy* a gagné, elle peut réécrire l'histoire sans vergogne. Elle s'accommode très bien au révisionnisme à la mode outre-Atlantique… Quand on ne veut plus voir le réel en face, présent ou passé, autant plonger dans les délices narcissiques de la *fantasy*. […]
>
> Le cinéma perd de sa substance parce qu'il est inféodé à des imageries venues d'ailleurs : des *comics*, de la *fantasy* médiévale, du jeu vidéo. Les arts se diluent dans les médias de la « pop culture » et le cinéma hollywoodien est emmené par la vague.[7]

Cet extrait rejoint particulièrement les discours sur « l'invasion » de la fantasy dans le champ de la science-fiction, que nous avons déjà identifiés dans les 1970 et 1980, et montre encore une fois la grande permanence des critiques depuis cette époque – en dépit des multiples initiatives du monde éditorial et universitaire afin de placer le genre dans des circuits de

---

[1] MENDES Sam, *1917*, DreamWorks SKG, 2019.
[2] DELORME Stéphane, « L'usine à fantasy ne fait pas rêver », *op. cit.*, p. 30.
[3] WADLOW Jeff, *Nightmare Island*, Columbia Pictures, 2020.
[4] TARANTINO Quentin, *Inglorious Basterds*, Universal Pictures, 2009.
[5] DELORME Stéphane, « L'usine à fantasy ne fait pas rêver », *op. cit.*, p. 30-31.
[6] TARANTINO Quentin, *Once Upon a Time in… Hollywood*, Columbia Pictures, 2019.
[7] DELORME Stéphane, « L'usine à fantasy ne fait pas rêver », *op. cit.*, p. 31.

légitimation. Le choix de Stéphane Delorme de commenter uniquement des œuvres cinématographiques grand public montre également l'impact du bouleversement hollywoodien des années 2000 : les produits culturels cinématographiques et ludiques (Delorme attaque aussi longuement le jeu vidéo) ont éclipsé la fantasy littéraire, que le critique croit connaître en citant quelques noms propres (notamment celui de Tolkien ou de Morris) mais sans pourtant s'y être suffisamment intéressé pour la lire.

Ces récents exemples montrent la difficulté à dépasser des discours critiques d'autant plus ardus à déconstruire qu'ils se sont progressivement banalisés : la fantasy reste soit une littérature « de niche », dont l'existence est désormais reconnue dans la presse culturelle mais « écartée » dans les numéros hors-série, soit une culture de masse rejetée par une élite intellectuelle mais non-universitaire, sacralisant une vision de l'art imperméable à la culture médiatique. Le paradoxe de la réception contemporaine de la fantasy se trouve bien là : le genre s'est fait une place dans le monde universitaire et intéresse désormais tout un vivier de chercheurs et de chercheuses, qui organisent des manifestations scientifiques et publient des ouvrages tout en entretenant un lien direct avec les publics, mais se heurte à des préjugés forts, construits par plusieurs décennies de discours critiques répétitifs, dans les médias et les cercles lettrés non-scientifiques. Plusieurs écrivains français contemporains préfèrent alors publier des œuvres correspondant pourtant nettement à la définition de la fantasy chez des éditeurs de littérature générale afin de ne pas entrer dans le spectre perçu comme dégradant des littératures de genre.

C'est le cas par exemple de Frédéric Werst, qui crée la langue imaginaire du peuple fictif des Wards, le wardwesân, et publie entre 2011 et 2014 les deux volumes de l'histoire des Wards, *Ward Ier-IIe siècle*[1] et *Ward IIIe siècle*[2] en version bilingue chez Seuil. Les tomes constituent des anthologies de textes variés visant à restituer la culture du peuple Ward, « poèmes, méditations d'érudits, recueils de jurisprudence » qu'il écrit « directement en *' wardwesân classique',* avant de les traduire en français »[3]. Le *worldbuilding* étant, d'après l'auteur, né de la création de la langue, l'analogie avec Tolkien est ici évidente. Mais Frédéric Werst s'oppose explicitement à cette comparaison, comme dans cet entretien accordé à *Mediapart*, dans lequel il réduit considérablement le travail linguistique effectué par Tolkien,

[1] WERST Frédéric, *Ward : Ier-IIe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011.
[2] WERST Frédéric, *Ward : IIIe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2014.
[3] CAVIGLIOLI David, *GL'ÖTH ARWAK WIRÙTH NIONK NIONK !*, [https://www.nouvelobs.com/magazine/20140522.OBS8084/gl-oth-arwak-wiruth-nionk-nionk.html], consulté le 2 août 2022.

perçu comme anecdotique, et réitère les discours critiques les plus communs sur la dimension nostalgique – voire réactionnaire – de l'auteur britannique :

> Réglons la question tout de suite. On en parle beaucoup, on m'en parlait déjà il y a vingt ans ! D'abord, c'est un auteur que je n'ai pas lu, que je ne connais que de loin et qui n'est proche de moi que sur un point : il a en effet inventé des langues, mais pour le reste, aucun rapport ! D'une part, parce que le monde de Tolkien est clos, fermé, rejeté dans un passé mythique tout en n'interrogeant pas cette question du mythe. Autre différence, il écrit en anglais et n'utilise ses langues que de manière ponctuelle, pour donner un peu de « couleur locale » à ses elfes, alors que j'écris directement en wardwesân et n'utilise le français que dans l'appareil critique et comme langue de traduction. Enfin, son univers est très nordique, inspiré des langues celtiques, scandinaves, très ancré dans un espace occidental. Donc j'exclus absolument Tolkien comme référence.[1]

David Caviglioli identifie bien, dans son article pour *Le Nouvel Observateur*, d'où provient le rejet de Tolkien par Werst, explicitant ce que l'auteur français ne fait que sous-entendre dans ses différentes interviews :

> Comme pour nous dispenser de lui poser la question, Frédéric Werst affirme d'emblée qu'il n'a jamais lu *Le Seigneur des anneaux*, ni aucun autre livre de J. R. R. Tolkien, roi des conlangers[2], chef constructeur des langues imaginaires. Il précise même, avec un rictus sacrilège, qu'il n'en a aucune envie. « Il est un peu bizarre, Tolkien, avec son obsession pour les langues nordiques et germaniques ». Écho d'un reproche récemment adressé au philologue anglais, soupçonné d'avoir bâti son Arda légendaire comme un univers facho, où la langue reflète la race, où les méchants sont métèques, et les gentils, blonds comme des guerriers vikings.[3]

Le journaliste développe cependant l'analogie au fil de l'article, affirmant que « Werst et Tolkien auraient pourtant des choses à se dire »[4]. Agrégé de lettres, enseignant dans un lycée parisien, Frédéric Werst appartient bien au cercle lettré mais non-universitaire que nous mentionnions plus haut, et qui continue de se montrer réticent vis-à-vis de la fantasy. Interrogé sur ses sources d'inspiration, il préfère citer des auteurs mieux reconnus dans le champ de la culture légitime, et se compare plus volontiers à Pessoa, Borges, Pérec ou encore Dostoïevski[5].

Bien que procédant d'une vision du genre biaisée par plusieurs décennies de discours péjoratifs, la réticence de Werst vis-à-vis de la fantasy est cependant compréhensible : l'exemple de Muriel Barbery, quelques années plus tôt, fonctionne comme une sorte

---

[1] MARCANDIER Christine, *Ward : entretien avec Frédéric Werst*, [https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/020211/ward-entretien-avec-frederic-werst], consulté le 2 août 2022.
[2] Un « conlanger » est un créateur de nouvelles langues (« constructed language »). Le terme peut être traduit en français par « idéolinguiste ».
[3] CAVIGLIOLI David, « GL'ÖTH ARWAK WIRÙTH NIONK NIONK ! », *op. cit.*
[4] *Ibid.*
[5] MARCANDIER Christine, « Ward », *op. cit.*

d'avertissement. Plusieurs années après *L'Élégance du hérisson*[1], roman primé à de nombreuses reprises (Prix des libraires en particulier) bien que s'inscrivant plutôt dans la catégorie du *middlebrow*, l'autrice publie un texte de fantasy, mais toujours dans la collection « blanche » de Gallimard, *La Vie des elfes*[2]. L'intrigue met en scène deux petites filles, Maria et Clara, dotées de dons magiques – l'une capable de communiquer avec les arbres et les animaux, et l'autre de faire jaillir des mélodies irréelles lorsqu'elle pratique le piano. Repérées par le Conseil des elfes, les deux enfants sont alors amenées à combattre des puissances obscures dirigées par l'elfe renégat Aelius – un scénario typique de la fantasy pour la jeunesse. L'autrice, moins sévère que Werst avec la fantasy, reste très prudente quand il s'agit de catégoriser le roman :

> J. R. R. Tolkien ou J. K. Rowling sont des auteurs que j'ai lus et que j'aime. Mais je crois que mes inspirations principales sont très classiques. J'ai été formée à la littérature française classique plus qu'à la science-fiction ou à la fantaisie, même si j'y prend beaucoup de plaisir. J'ai l'impression d'avoir puisé dans un vivier assez éclectique, plutôt que d'avoir eu une seule source d'inspiration ou d'avoir même écrit un roman d'un genre bien défini.[3]

Dans plusieurs entretiens, elle déclare s'être plutôt inspirée du merveilleux japonais et de la culture de ce pays, où elle a vécu plusieurs années[4]. Mais en dépit de la prudence de Muriel Barbery, l'essentiel des critiques de presse portent sur la stupéfaction de voir une autrice primée et encensée dans le champ de la littérature générale se tourner vers le merveilleux – *Paris Match* l'interroge même directement à ce sujet :

> **Paris Match** : C'est étonnant que la collection « Blanche » accepte de publier un texte où il est question d'elfes. Ce n'est pas vraiment le style de la maison…
>
> **Muriel Barbery** : Moi, je crois que si ! Mon livre mélange beaucoup de genres très différents. J'ai moi-même du mal à le ranger dans une catégorie particulière : ce n'est pas de l'« heroic fantasy », ce n'est pas du merveilleux, ce n'est pas un conte, même si ça emprunte à tous les éléments du genre. C'est tout simplement de la fiction. C'est pourquoi Gallimard n'a pas cillé quand je leur ai remis ce manuscrit, dont j'ai peaufiné l'écriture jusqu'au dernier moment.[5]

---

[1] BARBERY Muriel, *L'Élégance du hérisson*, Paris, Gallimard, 2006.
[2] BARBERY Muriel, *La Vie des elfes*, Paris, Gallimard, 2015.
[3] L'EXPRESS, *La Vie des elfes ou le retour de Muriel Barbery*, [https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/la-vie-des-elfes-ou-le-retour-de-muriel-barbery_1660641.html], consulté le 3 août 2022.
[4] GALLIMARD, *Entretien avec Muriel Barbery - La Vie des elfes*, [https://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Muriel-Barbery.-La-vie-des-elfes#], consulté le 3 août 2022.
[5] LESTAVEL François, *Muriel Barbery revient à tire d'elfe - Phénomène de librairie*, [https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Muriel-Barbery-revient-a-tire-d-elfe-725870], consulté le 3 août 2022.

Le Temps note ainsi que cette publication « surprend dans la collection blanche de Gallimard et qu'on verrait plutôt ce livre dans une collection pour la jeunesse » et fustige le roman pour son style « rococo et maladroit »[1]. *Le Figaro* critique également le style surchargé, « touffu comme une forêt de contes qui ferait barrière à la lecture », et considère que « Muriel Barbery s'est risquée à tout ce qu'un éditeur déconseille »[2]. C'est sur le site dédié à la fantasy Elbakin.net que la critique s'avère la plus positive : « Un roman à découvrir absolument, pour la poésie, la force des mots, l'ambiance du conte et le charme du merveilleux »[3].

Les réactions journalistiques deviennent d'autant plus acerbes quelques années plus tard, lorsque l'autrice réitère en publiant *Un étrange pays*[4], qui raconte l'arrivée imprévue de militaires espagnols dans un pays enchanté, guidés par un être surnaturel nommé Pétrus. Les critiques du *Masque et la plume* se montrent particulièrement virulents après cette nouvelle sortie. Olivia de Lamberterie exprime clairement son désintérêt après avoir pris conscience de l'ancrage de ce roman dans la fantasy :

> En fait, c'est de la fantasy… Je n'ai jamais lu de fantasy, même *Le Seigneur des anneaux*. J'ai fait un énorme effort intellectuel pour essayer de comprendre comment ça marchait, qu'est-ce que c'était. Le coup du champagne inversé m'a bien plu (au lieu de monter, les bulles descendent), il y a un côté un peu Boris Vian.
>
> Je suis allée jusqu'à la page 150, après j'ai arrêté. C'est comme un conte pour les enfants, très édifiant, où les hommes sont très valeureux, les femmes sont belles comme dans des rêves et puis le bien affronte le mal, et le bien est mieux que le mal.
>
> Honnêtement, je ne comprends rien, ça ne m'intéresse pas. Ça me semble très enfantin, naïf, innocent… mais j'ai pas du tout envie de dégoûter les gens qui aiment.[5]

Nelly Kapriélan formule quant à elle l'hypothèse que l'autrice ait consommé des stupéfiants : « [c]'est un trip. Soit on prend ce qu'elle prend, et on arrive à suivre (le champagne inversé doit être un code pour des champignons hallucinogènes ?), soit... Son trip à elle, c'est les elfes »[6]. Frédéric Beigbeder, bien que reconnaissant que la fantasy comporte quelques « chefs

---

[1] SULSER Eléonore, *L'auteure de « L'Elégance du hérisson revient. Et déçoit.*, [https://www.letemps.ch/culture/lauteure-lelegance-herisson-revient-decoit], consulté le 3 août 2022.
[2] FERNEY Alice, *La Vie des Elfes : deux magiciennes contre les forces du mal*, [https://www.lefigaro.fr/livres/2015/03/05/03005-20150305ARTFIG00034--la-vie-des-elfes-deux-magiciennes-contre-les-forces-du-mal.php], consulté le 3 août 2022.
[3] ELBAKIN, *La Vie des elfes*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/la-vie-des-elfes-4707], consulté le 3 août 2022.
[4] BARBERY Muriel, *Un étrange pays*, Paris, Gallimard, 2019.
[5] RADIO FRANCE, *Un Étrange Pays de Muriel Barbery, très (trop) loin de son best-seller, L'Élégance du Hérisson*, [https://www.radiofrance.fr/franceinter/un-etrange-pays-de-muriel-barbery-tres-trop-loin-de-son-best-seller-l-elegance-du-herisson-4140404], consulté le 3 août 2022.
[6] *Ibid.*

d'œuvre », poursuit sur la même ligne : « [o]ui, il y a un problème de drogue chez Gallimard, c'est clair […]. Il semblerait qu'un camion-citerne de LSD soit garé rue Gaston Gallimard. Je veux avoir accès au même produit que les auteurs pour pouvoir comprendre le livre ! »[1]. Passer de la littérature générale au merveilleux, des multiples prix littéraires à la fantasy, n'est ainsi envisageable, pour les journalistes de France Inter, que comme un délire sous psychotropes. Il est ainsi aisément compréhensible que de nombreux auteurs et autrices, à l'instar de Werst, préfèrent tenter d'échapper le plus possible à cet étiquetage : la revendication de l'onirisme, la proximité avec le réalisme magique ou la qualification de « conte philosophique » permettent notamment d'intégrer des éléments merveilleux sans risquer de côtoyer la fantasy. C'est ce que font, par exemple, Mathias Malzieu avec *La Mécanique du cœur*[2], récit d'un jeune homme dont le cœur a été remplacé par une horloge, Miguel Bonnefoy avec *Le Voyage d'Octavio*[3] ou *Sucre noir*[4], ou encore Carole Martinez avec *Le Cœur cousu*[5], qui se penche sur le destin d'une sorcière tirant son don d'une boîte à couture magique, dans l'Andalousie du XIXe siècle.

La méfiance vis-à-vis de l'étiquette de genre par le milieu éditorial non spécialisé et par le journalisme littéraire a d'ailleurs des conséquences matérielles directes sur le secteur : l'édition 2022 du Salon du Livre de Paris, rebaptisé « Festival du livre » par son nouveau directeur Jean-Baptiste Passé, a notamment exclu les éditeurs régionaux et indépendants pour se concentrer sur les grandes maisons d'édition de littérature générale. Jean-Baptiste Passé explique en partie ce choix par la gratuité du festival et par son déplacement dans un lieu plus petit, le Grand Palais éphémère[6], mais ce sont aussi les littératures de genre et les cultures médiatiques qui sont exclues, comme le note *Le Nouvel Observateur* : « Certains éditeurs ne supportaient plus de voir la littérature 'young adult' et les influenceurs prendre de plus en plus de place, au détriment de la littérature, la 'vraie' »[7]. Cette exclusion du grand salon parisien a constitué, pour les éditeurs indépendants de littératures de l'imaginaire, une perte de revenus non négligeable. Mais les auteurs et autrices mentionnés plus haut, qui ont préféré publier dans de grandes maisons d'édition généralistes en dépit des éléments merveilleux de leurs textes, ont

---

[1] *Ibid.*
[2] MALZIEU Mathias, *La Mécanique du cœur*, Paris, Flammarion, 2007.
[3] BONNEFOY Miguel, *Le Voyage d'Octavio*, Paris, Rivages, 2014.
[4] BONNEFOY Miguel, *Sucre noir*, Paris, Rivages, 2017.
[5] MARTINEZ Carole, *Le Cœur cousu*, Paris, Gallimard, 2007.
[6] GROSSIN Benoît, *Festival du Livre de Paris : « Bibliodiversité : oui ! Exhaustivité : non ! »*, [https://www.radiofrance.fr/franceculture/festival-du-livre-de-paris-bibliodiversite-oui-exhaustivite-non-4703917], consulté le 3 août 2022.
[7] PHILIPPE Elisabeth, *Le Salon du Livre était « loin, moche et cher ». Le Festival du Livre de Paris sera « central, beau et gratuit »*, [https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20220421.OBS57414/le-salon-du-livre-etait-loin-moche-et-cher-le-festival-du-livre-de-paris-sera-central-beau-et-gratuit.html], consulté le 3 août 2022.

néanmoins pu être présents : le programme de l'événement prévoyait en effet une lecture musicale par Mathias Malzieu.

Le rejet de la fantasy par le milieu littéraire non-universitaire devient d'ailleurs régulièrement l'objet de plaisanteries chez les amateurs et amatrices du genre. Ainsi, le poisson d'avril du site ActuaLitté est un article intitulé « Leila Slimani veut écrire "le plus grand roman français de fantasy" », prétendant que l'autrice récompensée par le Goncourt prévoit de publier une trilogie chez Bragelonne à la rentrée 2018 :

> « En recevant le prix Goncourt cette année, je me suis aperçue que cette récompense s'était éloignée de ses intentions premières. Qui se souvient que le premier livre salué par les créateurs était un livre de science-fiction ? Ce que l'on appellerait aujourd'hui du mauvais genre... », explique Leila Slimani.
>
> Mais pourquoi la fantasy ? « Simplement parce que cela signifie imagination, en réalité, et que j'aime imaginer et raconter des histoires. Je veux que ce soit le plus grand roman français de fantasy. »[1]

S'ensuit une prétendue citation de Stéphane Marsan qui vante les qualités du manuscrit : « [o]n y retrouve quelque chose Jean-Philippe Jaworski et Jean-Louis Fetjaine : il est évident que la trilogie connaîtra un beau succès »[2]. Le ton très ironique de l'article ne masque pas une certaine amertume ressentie par les fans du genre. Le procédé a d'ailleurs été réitéré cette année sur la page Facebook des éditions La Volte, qui annonce pour le premier avril que « L'Académie française a homologué aujourd'hui la science-fiction comme relevant de la Littérature »[3]. Le texte pointe d'ailleurs avec humour la stratégie d'éloignement de l'étiquette de genre, pratiquée par les auteurs et autrices de littérale générale, que nous avons commentée au-dessus : « Contactés, Michel Houellebecq, Hervé Le Tellier et Marie Darrieussecq se disent soulagés de pouvoir enfin citer leurs sources d'inspiration »[4]. Le communiqué factice déplore cependant que « la fantasy ne bénéficie pas encore de cette ouverture »[5]...

Si la fantasy a certes entamé un processus de légitimation, qui passe à la fois par de multiples initiatives éditoriales et par la recherche universitaire, l'imprégnation de nombreux métadiscours critiques développés dès le XIXe siècle pour certains (la *doxa* d'un « esprit

---

[1] ACTUALITTE, *Leila Slimani veut écrire "le plus grand roman français de fantasy"*, [https://actualitte.com/article/28170/insolite/leila-slimani-veut-ecrire-le-plus-grand-roman-francais-de-fantasy], consulté le 3 août 2022.
[2] *Ibid.*
[3] LA VOLTE, *Éditions La Volte - Profil Facebook*, [https://www.facebook.com/editions.lavolte], consulté le 3 août 2022.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

français » préférant la rationalité, l'assimilation du merveilleux à une littérature enfantine) ou plus tardivement, dans les années 1970 et 1980 pour d'autres (la fantasy réactionnaire, violente, voire fasciste) et plus récemment dans les années 2000 (critique d'une culture de masse capitaliste, selon le reproche ancien déjà adressé aux littératures populaires) rend son accession au champ de la culture savante particulièrement difficile. Sa réception contemporaine est ainsi éminemment paradoxale : elle est appréciée du public, en particulier des adolescents et des jeunes adultes (les succès commerciaux de fantasy pour la jeunesse en témoignent), et de plus en plus intégrée aux objets de savoir universitaire, mais en sautant l'étape « intermédiaire » d'une reconnaissance par le milieu lettré – professionnels de l'édition de littérature générale et journalisme culturel revendiquant un certain élitisme. Le lien entre le monde universitaire, le secteur éditorial spécialisé et les publics se fait ainsi de manière bien plus directe : les colloques comme ceux des Imaginales attirent les festivaliers, les parutions d'actes et les ouvrages savants, quand ils sont publiés chez des éditeurs de fiction comme Bragelonne ou ActuSF, sont achetés directement par les fans, et les lecteurs et lectrices passionnés ont pu interagir directement avec les chercheuses spécialistes du genre lors du MOOC proposé par l'université d'Artois pendant les trois années consécutives de son déroulement.

3. Créer un objet de savoir commun : le MOOC fantasy de l'université d'Artois, au croisement des savoirs universitaires et des cultures faniques

L'institutionnalisation progressive de la fantasy, en dépit de la résistance de certains milieux critiques, a fait une avancée remarquée lors des trois éditions du MOOC fantasy de l'université d'Artois entre 2015 et 2017, qui a permis de donner une plus grande visibilité médiatique à la recherche universitaire effectuée sur le sujet et de créer un véritable espace de communication entre fans, chercheurs et chercheuses – et dont le prolongement s'est effectué pendant les trois colloques des Imaginales entre 2018 et 2022. Intitulé « Fantasy, de l'Angleterre victorienne au Trône de fer », le MOOC de l'Université d'Artois se présente sur la plateforme institutionnelle FUN comme un cours sans pré-requis, adressé aussi bien « au grand public qui souhaite découvrir le genre »[1] qu'aux amateurs et amatrices éclairées. Le cours est en effet assuré par des spécialistes universitaires, mais propose, à compter de sa deuxième édition, des parcours pédagogiques avec trois niveaux de difficulté (Hobbit, Elfe et Mage) afin de s'adapter aux différents publics sollicités. Quel que soit le parcours choisi, le MOOC nécessite une certaine assiduité afin de valider les modèles et d'obtenir l'attestation de réussite : le suivi du cours alterne en effet entre pratique individuelle (visionnage des modules vidéo, ou lecture des transcriptions écrites, réponse aux questionnaires à choix multiples et aux travaux d'appariement[2]) et pratique collective, lors des devoirs évalués par les pairs. Le parcours le plus exigeant, celui de Mage, requiert la rédaction d'un texte argumenté ou d'un récit de fiction, évaluée d'après une grille critériée.

Les axes d'étude du genre se concentrent à la fois sur l'histoire littéraire et la dimension médiatique : « influence des mythes, héritage du Moyen Âge, grands auteurs du XIXe au XXIe siècle, romans, films ou jeux visant les enfants, les adolescents ou les adultes »[3]. Ces différents axes se répartissent selon les domaines de spécialité des enseignantes : Anne Besson assure les cours de la semaine 0 (présentation de la fantasy), de la semaine 1 (histoire de la fantasy) et de la semaine 5 (la fantasy dans les médias), Isabelle Olivier s'occupe de la semaine 2 consacrée à la fantasy pour la jeunesse, Emmanuelle Poulain-Gautret et Myriam White-Le Goff partagent la troisième semaine dédiée à la fantasy d'inspiration médiévale et enfin Isabelle-Rachel Casta

[1] FUN MOOC, *Fantasy, de l'Angleterre victorienne au Trône de fer*, [http://www.fun-mooc.fr/fr/cours/fantasy-de-langleterre-victorienne-au-trone-de-fer/], consulté le 30 août 2022.
[2] Relier un livre à son auteur, un titre à son illustration de couverture, etc.
[3] FUN MOOC, « Fantasy, de l'Angleterre victorienne au Trône de fer », *op. cit.*

est affectée au cours de la quatrième semaine concernant la dark fantasy et la romance paranormale. La dimension technique est, quant à elle, gérée par Daniel Le Berre (professeur à l'université d'Artois également, en informatique). Le MOOC s'enrichit également en 2017 de plusieurs vidéos d'interviews d'auteurs, d'autrices et de personnalités importantes de la fantasy française (Charlotte Bousquet, Jérôme Vincent, Stéphane Marsan, Fabien Clavel, Stéphanie Nicot et Jean-Philippe Jaworski).

Nous verrons dans ce dernier point du chapitre que les communautés de lecteurs et de lectrices de fantasy, habitués à l'invisibilisation du genre dans les cercles de la culture légitime et les structures scolaires, ont montré un véritable engouement en observant leur genre de prédilection devenir un objet de savoir. Mais toute institutionnalisation d'objets issus de la culture populaire court cependant le risque d'entraîner un sentiment de dépossession de la part des amateurs et amatrices du genre – tout comme le passage dans la culture de masse est susceptible d'entraîner une scission (et une hiérarchisation) entre fans « de la première heure » et public nouvellement conquis. Le plaisir de lire de la fantasy se construit également en grande partie (nous le verrons en IV.) dans une forme d'opposition ou de résistance aux lectures scolaires imposées : la patrimonialisation de ces mêmes lectures peut ainsi elle-même entraîner un désengagement des publics. Anne Collovald et Érik Neveu formulent d'ailleurs un questionnement similaire dans leur enquête sur le lectorat du genre policier, se demandant si un « mode inédit de consécration s'exprimerait […] dans le refus d'un rapport scolaire et légitimiste à l'œuvre, dans la revendication de l'impureté, du 'mauvais genre' : 'C'est la canaille ? Eh bien, j'en suis !' ? »[1].

Nous avons ainsi conscience que cette analyse des interactions sur les forums du MOOC comporterait un biais important si notre objectif avait été, ici, de fournir une étude du lectorat de fantasy française – ce n'est toutefois pas notre but, d'autant que ce travail sociologique a déjà été effectuée par Élodie Hommel. Si nous consacrons certes notre premier point au public des apprenants et des apprenantes afin d'en comprendre la spécificité, notre objectif est prioritairement de recueillir et d'interpréter des écrits qui émanent d'ores et déjà d'une communauté interprétative *érudite*, constituée autour de l'apprentissage et du souhait de dépasser l'étape du plaisir de la lecture pour contextualiser, analyser et structurer. Nous nous intéressons ainsi à l'impact de la légitimation progressive de la fantasy sur les publics qui ont reçu l'enseignement universitaire en question. Nous verrons que si la réception dominante du

[1] COLLOVALD Annie et NEVEU Érik, *Lire le noir*, *op. cit.*, p. 18.

MOOC est enthousiaste, il existe, même au sein d'une telle communauté interprétative fédérée autour d'un savoir en construction, des réactions hétérogènes vis-à-vis de l'institutionnalisation d'un « mauvais genre » longtemps ignoré par la culture savante – et qui a donc suscité ses propres experts.

Nous nous pencherons sur trois sources au fil de ces pages : les échanges qui ont lieu directement sur les forums entre les apprenants et les apprenantes, les informations contenues dans leurs fiches de profil, et les créations produites par la communauté : les travaux d'évaluation du parcours d'excellence (parcours « Mage »), mais aussi les productions collaboratives rassemblées sur le wiki du MOOC (lexique, répertoire des œuvres mentionnées dans le cours et les discussions, récits de fiction écrits à plusieurs mains). Nous avons traité l'ensemble de ces données « manuellement ». Ce choix méthodologique, qui laisse une marge possible d'imperfection et de non-exhaustivité, procède surtout d'importantes limitations techniques : l'interface de la plateforme FUN ne permet pas une extraction globale du texte des échanges sur les forums, et peut seulement générer des tableaux Excel comportant les informations de profil des inscrits. Pour étudier les échanges via un logiciel de traitement de données textuelles, il aurait donc fallu procéder à un copier-coller systématique de tous les fils de discussion (un par un), puis à un « nettoyage » manuel de ces milliers de messages pour en retirer les marques de formatage et les pseudonymes. D'autre part, les logiciels libres de traitement de données textuelles ne sont pas accessibles pour des utilisateurs et utilisatrices n'étant pas formés dans la maîtrise spécifique de ces outils, ou ne connaissant pas les langages informatiques et la programmation. Précisons également que l'interface très minimaliste des forums sur FUN ne permet pas de recueillir autant de données que nous l'aurions souhaité : il nous a par exemple été impossible, en raison des préconisations de la CNIL sur la confidentialité des données personnelles, d'avoir accès aux informations de contact des apprenants et apprenantes (nous n'avons donc pas pu approfondir certains de leurs messages via un échange direct), ce qui a pu, par moments, restreindre notre recherche. Nous espérons que les difficultés rencontrées ici mènent à envisager de manière plus globale les limites du travail en humanités numériques pour les chercheurs et chercheuses de SHS dont les compétences ne permettent pas de coder leur propre programme[1].

En choisissant donc l'exploration manuelle des forums du MOOC, l'une des difficultés principales que nous avons rencontrée réside dans la grande désorganisation des fils. Dans leur

[1] Nous nous permettons de signaler que la maquette des formations de l'école doctorale SHS de Lille ne proposait aucune formation de ce type pendant nos recherches.

étude du forum d'un MOOC de formation d'enseignants[1], Charlotte Dejean et François Mangenot remarquent l'existence de différents types de conversations virtuelles : les monologues (fils restés sans réponse) et les polylogues (faisant intervenir plusieurs locuteurs). Nous nous sommes ici principalement concentrée sur l'étude des polylogues, permettant de véritables échanges entre pairs. Il convient néanmoins de préciser que ces échanges sont parfois limités : les fils du MOOC présentent souvent les interventions de plusieurs interlocuteurs venant chacun apporter leur pierre à l'édifice mais ne revenant pas forcément réalimenter le débat et réagir aux autres messages. Il est donc plus fréquent de rencontrer des suites de témoignages sur le même fil que des conversations suivies. La pratique du doublon est également courante, et contribue à cette désorganisation : plutôt que de rechercher un fil correspondant au sujet dont ils souhaitent discuter, les apprenants et apprenantes ont souvent créé une toute nouvelle conversation – les différents thèmes abordés sur le forum se rencontrent donc dans une multiplicité de fils différents. De surcroît, les digressions sont extrêmement fréquentes, et les intitulés des fils ne correspondent pas toujours au contenu des échanges ayant effectivement eu lieu entre les apprenants et apprenantes. Comme l'écrit Michel Marcoccia, cette pratique de la digression est particulièrement fréquente lors des échanges en ligne : « [d]e nombreux travaux soulignent que les discussions en ligne sont souvent désorganisées et confuses, à cause du développement fréquent de multiples fils de discussion et de conversations parallèles »[2].

Nous avons donc effectué un premier travail de classement et de recensement des fils avant d'en explorer le contenu plus en détail, et nous avons donné des titres de travail plus explicites à chaque fil. Ce travail est observable dans le tableau fourni en annexe I. Nous avons parfois rassemblé des fils aux thèmes similaires dans une même case (en indiquant leurs titres originels avec des tirets), et nous avons pris la liberté d'évincer les fils trop redondants, qui n'apportaient pas d'éléments supplémentaires au débat, ou les fils comportant un message unique, sans échange entre pairs. Notre article paru dans la revue *Belphégor* en 2018[3] a déjà rendu compte d'une partie de ce travail, que nous comptons mieux développer dans ces pages,

[1] DEJEAN Charlotte et MANGENOT François, « Les interactions entre pairs dans un Mooc de formation d'enseignants », *Ela. Études de linguistique appliquée*, nº 184, 2016, p. 419-431.
[2] MARCOCCIA Michel, « L'analyse conversationnelle des forums de discussion : questionnements méthodologiques », *Les Carnets du Cediscor. Publication du Centre de recherches sur la didacticité des discours ordinaires*, nº 8, 1 novembre 2004, p. 23-37.
[3] BOUGON Marie Lucie, « Les Apprenants du MOOC fantasy de l'université d'Artois : réception et retransmission des savoirs », *Belphégor. Littératures populaires et culture médiatique*, nº 17, 9 mars 2019.

et surtout, mieux intégrer à une réflexion d'ensemble sur la réception du genre dans l'espace français.

Nous commencerons par délimiter autant que possible la communauté interprétative formée par les apprenants et apprenantes du MOOC en nous appuyant sur les informations contenues dans leurs fiches de profil, et en les comparant avec les données dont nous disposons sur les publics de la fantasy en France. Nous nous pencherons ensuite sur les échanges entre pairs et les productions collaboratives afin d'analyser qu'elles révèlent des liens complexes qu'entretiennent les lecteurs et lectrices de fantasy avec la légitimation progressive de leur genre de prédilection et les possibles conflits entre érudition savante et érudition amateure.

a. Le public du MOOC fantasy : « congrès pour érudits »[1] ou communauté représentative du lectorat français ?

Si nous avons accès à des statistiques récentes concernant le public des MOOC, il est nettement plus difficile de donner des chiffres fiables concernant le lectorat de fantasy en France. En effet, comme l'observe Élodie Hommel, celui-ci a souvent été incorporé au public de science-fiction – ce qui n'est pas sans corrélation avec la confusion éditoriale que nous abordions en première partie – et son travail de thèse propose d'ailleurs également de les associer. Il nous apparaît toutefois nécessaire de croiser les quelques données dont nous disposons sur les lecteurs et lectrices de littératures de l'imaginaire (puisque nous ne pouvons que difficilement cibler le lectorat de la fantasy) avec les chiffres concernant le public des MOOC avant de se pencher plus précisément sur les données du MOOC fantasy de l'université d'Artois, dans le but de cerner les contours de la communauté interprétative dont nous comptons étudier les interactions.

Il convient également de préciser que notre étude des profils des apprenants et apprenantes du MOOC fantasy se fonde sur une base de données qui comporte quelques lacunes. En effet, le forum proposé par la plateforme FUN propose une interface très simple, qui ne permet pas, contrairement à la plupart des forums de discussion consultables en ligne, une « personnalisation » des profils des inscrits, avec bannières, avatars et citations. Il ne nous est donc pas possible d'étudier la représentation de soi que constitue la création d'un profil virtuel sur un forum de fans, comme le fait, par exemple, Anne-Sophie Béliard[2]. Nous ne

[1] Nous empruntons l'expression à l'intitulé de l'un des fils de conversation de la première édition du MOOC.
[2] BELIARD Anne-Sophie, « Pseudos, avatars et bannières : la mise en scène des fans », *Terrains & travaux*, n° 15, nº 1, 17 septembre 2009, p. 191-212.

disposons ici que des informations données par les apprenants et apprenantes lors de leur inscription au MOOC : genre, année de naissance, niveau d'éducation, ville, pays, objectifs. Ce questionnaire n'étant pas obligatoire, un certain nombre de profils sont incomplets, voire entièrement vierges. Lors de la deuxième édition du MOOC, par exemple, sur 5701 profils, 522 ne comportent pas d'année de naissance, 489 n'indiquent pas de genre, 528 ne renseignent pas leur niveau d'étude, 891 ne mentionnent pas leur pays, et 2382 ont laissé la case « objectifs » vide[1]. Ce n'est donc qu'avec une certaine prudence que nous pouvons analyser les données recueillies, qui ne nous permettent pas d'effectuer une étude suffisamment précise des questions de genre, de niveau d'études et de capital culturel parmi les apprenants et apprenantes du MOOC. Nous allons cependant tâcher d'interpréter les informations dont nous disposons à la lumière des différents travaux effectués sur le public des littératures de l'imaginaire.

Une des premières études effectuées sur ces publics en France est celle de Jean-Bruno Renard[2], réalisée en 1982, et publiée en 1985, qui s'est penchée sur les lecteurs et lectrices de science-fiction en s'appuyant sur un échantillon représentatif de la population de Montpellier. Ce travail, désormais trop ancien, dresse un profil-type du lecteur du science-fiction : un homme de classe moyenne, au niveau d'études élevé (mais n'ayant pas reçu de formation littéraire), intéressé par les sciences, situé politiquement à gauche, et ne pratiquant pas de religion. Ce profil, désormais obsolète, rejoint les études faites par Anita Torres[3] en 1994 et Sandra Rocquet[4] en 1999, qui décrivent elles aussi un lectorat majoritairement masculin. Plus récemment, l'enquête sur les pratiques culturelle des français de 2008[5] interroge les participants sur le « type de romans lus le plus souvent », et présente une catégorie hybride mêlant la science-fiction et la fantasy au fantastique et à l'horreur : celle-ci est choisie par 35% d'hommes et seulement 18% de femmes.

En mêlant science-fiction et fantasy dans une catégorie hybride, ces chiffres masquent la réalité contemporaine du public de la fantasy, qui est au contraire majoritairement féminin, comme le montre la récente enquête de l'Observatoire de l'imaginaire, effectuée entre juin et

[1] Nous n'avons pas accès à ces informations pour la première édition du MOOC, et nous nous servirons des statistiques établies par l'équipe pédagogique. Pour la troisième édition, sur 6183 profils recensés, 748 n'ont pas renseigné leur année de naissance, 683 n'ont pas indiqué leur genre, 669 n'ont pas mentionné leur niveau d'étude, 498 n'ont pas précisé leur pays, et 2581 ont laissé la rubrique « objectifs » vierge.
[2] RENARD Jean-Bruno, « Le Public de la science-fiction », *Science-fiction*, nº 5, octobre 1985, p. 138-165.
[3] TORRES Anita, *La Science-fiction française*, *op. cit.*
[4] ROCQUET Sandra, *Entre phénomène littéraire et culture singulière*, *op. cit.*
[5] DONNAT Olivier, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », *Culture études*, vol. 5, nº 5, 2009, p. 1-12.

novembre 2021[1]. Le sondage en ligne, qui compte autour de 6000 participants, révèle que le lectorat d'imaginaire comprend une majorité de femmes (57,6 %), contre 39,7 % d'hommes, et 2,7 % de personnes non-binaires. Mais l'intérêt principal de cette enquête consiste en une distinction en sous-genres, qui n'était que rarement effectuée dans les études précédentes : ainsi 80% des hommes déclarent lire principalement de la science-fiction, quand 75% des femmes se tournent d'abord vers la fantasy. Ce constat rejoint celui de l'enquête effectuée auprès des utilisateurs et utilisatrices du réseau social littéraire Babelio en 2017[2] : la plateforme constate que parmi ses membres, qui sont majoritairement des femmes, 89% lisent des littératures de l'imaginaire. Et si 59% de ces lecteurs et lectrices d'imaginaire affirment s'intéresser à plusieurs genres, la science-fiction apparaît comme le favori des hommes (77% des hommes l'identifient comme genre préféré, contre 49% des femmes) et le fantastique le favori des femmes (66% des femmes le choisissent en priorité contre 52% des hommes), qui plébiscitent également la fantasy à hauteur de 60%. La définition du fantastique utilisée de manière contemporaine sur ces réseaux sociaux de lecture inclut cependant une bonne part de fantasy urbaine et de romance paranormale, ces chiffres confirment donc une majorité féminine du lectorat de la fantasy. Ces chiffres coïncident au reste avec les constats effectués dans le monde anglo-saxon : l'étude effectuée en novembre 2015 par Susan Jacups et Christopher Benjamin Menadue[3] sur les lecteurs et lectrices de fantasy et de science-fiction et leur rapport avec les sciences indique que parmi les 909 personnes ayant répondu au sondage, 54,5% s'identifient au genre féminin et 44,4% au genre masculin (les 1,1% restants ayant coché la catégorie « autre »). Jacups et Menadue font également référence à une étude effectuée par Jacqueline Manuel et Don Carter[4] auprès d'adolescents australiens, et qui identifie également une nette préférence des filles pour la fantasy.

Il est possible d'émettre l'hypothèse d'une féminisation progressive du lectorat alors que la fantasy se développe de plus en plus dans les collections, comme le propose Élodie Hommel, qui relie cette tendance à « […] la vogue récente de la romance paranormale auprès des jeunes filles, suite au succès de la saga romanesque *Twilight* et de son adaptation sur grand

[1] CALAMEO, *L'Observatoire de l'imaginaire - étude de lectorat 2021*, [https://www.calameo.com/books/0061615678078ef046723], consulté le 30 août 2022.
[2] BABELIO, *Littératures de l'imaginaire : le lecteur disséqué*, [https://babelio.wordpress.com/2017/10/10/litteratures-de-limaginaire-le-lecteur-disseque/], consulté le 30 août 2022.
[3] MENADUE Christopher Benjamin et JACUPS Susan, « Who Reads Science Fiction and Fantasy, and How Do They Feel About Science? Preliminary Findings From an Online Survey », *SAGE Open*, vol. 8, nº 2, 1 avril 2018.
[4] MANUEL Jacqueline et CARTER Don, « Current and historical perspectives on Australian teenagers' reading practices and preferences », *Australian Journal of Language and Literacy*, vol. 38, p. 115-128.

écran »[1]. Kingsley Amis relevait d'ailleurs dès 1960 dans *L'Univers de la science-fiction*[2] que le public, à 94% masculin dans les années 1930 et 1940, avait déjà commencé à se féminiser au début des années 1960, la proportion de lecteurs masculins ayant baissé à 83%. Il est toutefois difficile de dater cette féminisation progressive de manière précise, notamment en France, puisque la plupart des études antérieures à 2017 ne séparaient pas la fantasy de la science-fiction.

Toutefois, cette plus grande affinité du public féminin avec la fantasy rejoint notre propos précédent sur les autrices pionnières du genre en France : nous avions en effet émis l'hypothèse que l'assimilation fréquente du merveilleux avec le féminin pouvait constituer une des raisons pour lesquelles de nombreux ouvrages précurseurs sont écrits par des femmes, mais aussi expliquer en partie la « mauvaise réputation » de la fantasy, perçue comme moins « sérieuse » que la science-fiction (cf. II.3.c.). Élodie Hommel note également que cette tendance peut se fonder sur les codes narratifs propres à chacun des deux genres littéraires, souvent associés à des caractéristiques culturellement considérées comme « masculines » et « féminines. » Elle cite ainsi Marie Kock dans le dossier annuel sur les littératures de l'imaginaire de *Livres Hebdo*, en 2009 :

> Avec ses airs de romans de Far-West transposés dans l'espace, d'anticipation politique ou technologique, de récits apocalyptiques et de guerres nucléaires, la science-fiction s'est forgée une image très masculine : réservée aux garçons, qu'ils soient lecteurs, auteurs ou éditeurs ; avait-on jamais vu des filles jouer aux petites voitures ? Puis l'essor de la fantasy, réputée intrinsèquement plus féminine, parce que plus portée sur l'individu que sur l'espèce, plus sentimentale, a permis l'irruption de toute une communauté de lectrices, auteures et éditrices, qui ont construit le pendant féminin de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la littérature de l'imaginaire, un ensemble qui regroupe la science-fiction, la fantasy et parfois le fantastique.[3]

La fantasy serait ainsi, au moment où écrit Marie Kock, perçue comme plus « sentimentale », plus focalisée sur l'intime, que la science-fiction, dont les préoccupations seraient d'ordre planétaires (conflits politiques, technologie…) – bien que cette vision de la fantasy entre pourtant en contradiction avec des stéréotypes plus anciens, qui associent plutôt le genre à la figure hyper-virilisée de Conan (comme on l'a vu dans notre étude des polémiques de *Fiction*, cf. II.2.c.). L'intégration de la bit-lit et de la romance paranormale aux lignes éditoriales de grandes maisons de fantasy française (Bragelonne et son label Milady), évoquée par Élodie

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*
[2] AMIS Kingsley, *L'Univers de la science-fiction*, trad. Élisabeth Gille, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1962.
[3] KOCK Marie, « SF & Fantasy : une affaire de femmes », *Livres Hebdo*, nº 763, février 2009, p. 76-81.

Hommel, joue certainement un rôle d'importance dans cette nouvelle vision de la fantasy, plus « sentimentale » et introspective, et donc plus « féminine. » La perception plus « masculine » de la science-fiction serait, quant à elle, à mettre en relation avec l'intérêt général pour les sciences :

> Parmi les lecteurs et lectrices que j'ai interrogés, la moitié des jeunes hommes ont en effet suivi des études scientifiques (informatique, mathématiques, physique, sciences naturelles...) contre seulement un tiers des jeunes femmes, et la plupart d'entre eux déclarent s'intéresser à la science.[1]

Le public du MOOC fantasy de l'université d'Artois illustre cette nette féminisation du lectorat de fantasy. En effet, lors des trois éditions du MOOC, le nombre d'inscrites dépasse les 60% (cependant, environ 10% des inscrits n'ont pas souhaité divulguer leur genre.) Cette majorité de femmes est cependant d'autant plus remarquable qu'elle ne coïncide pas avec les statistiques générales de la plateforme FUN, qui constate en janvier 2018 qu'un nombre supérieur d'apprenants s'identifiant au genre masculin : « [e]nfin, la répartition des sexes en 2017 est de 48,72 % pour les femmes et 51,28 % pour les hommes contre 46,90 % pour les femmes et 53,10 % pour les hommes en 2016. Un rééquilibrage vers la parité est donc en cours »[2]. La prépondérance féminine sur le MOOC fantasy est donc bien représentative du public du genre.

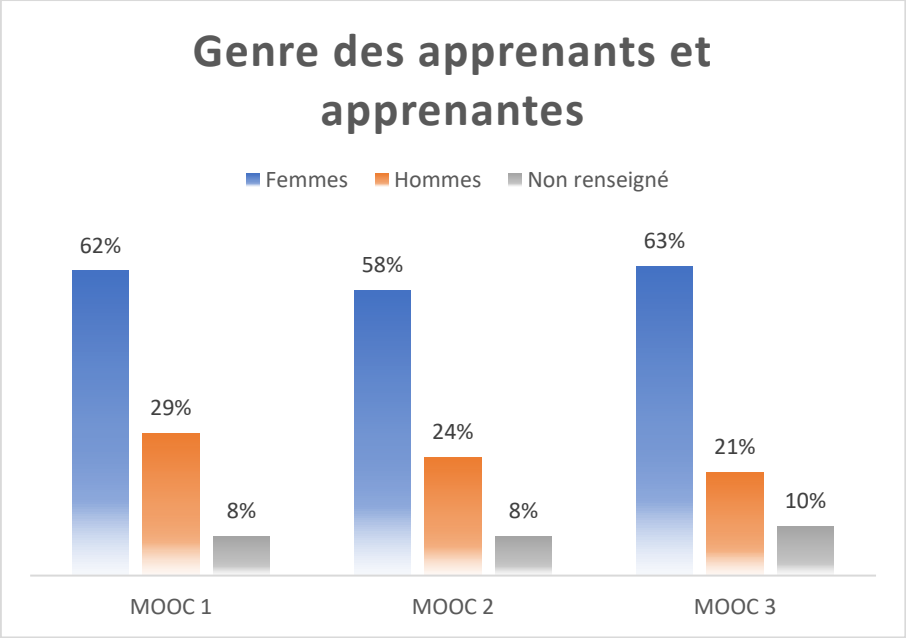

Figure 2 : genre des apprenants et apprenantes du MOOC fantasy

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*
[2] FUN MOOC, *Une Fréquentation en hausse pour la plate-forme FUN-MOOC en 2017*, [http://www.fun-mooc.fr/fr/actualites/une-frequentation-en-hausse-pour-la-plate-forme-fun-mooc-en-2017/], consulté le 30 août 2022.

La répartition géographique des apprenants et apprenantes révèle, sans surprise, un public majoritairement situé en France (78%). Leur âge varie quant à lui selon les différentes éditions du MOOC. Si la première session attire un public assez jeune, dont la moitié a moins de 32 ans, avec un pic autour de 24 ans[1], les deux suivantes coïncident plus avec le profil majoritaire des apprenants et apprenantes des MOOC, qui est, d'après Denis Cristol, principalement constitué de « jeunes actifs de 30 à 40 ans déjà très diplômés »[2]. En effet, lors des éditions 2 et 3 du MOOC, les deux catégories les plus représentées sont celles des 30-40 ans et des plus de 40 ans. Les moins de 25 ans sont la catégorie la plus faiblement représentée.

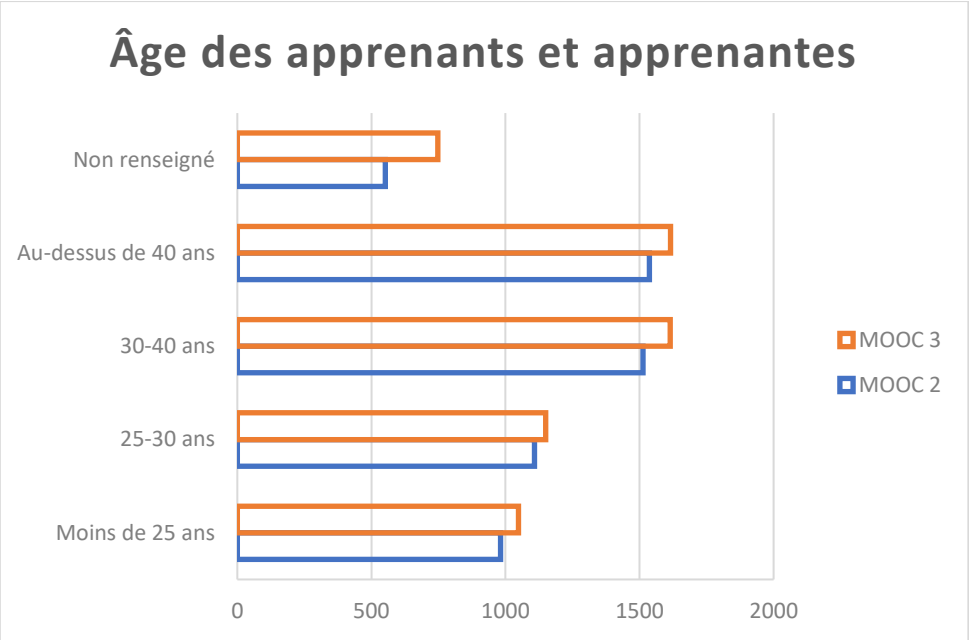

Figure 3: Âge des apprenants et apprenantes des MOOC 2 et 3 (2016 et 2017)

Ces chiffres, sans se superposer totalement avec ceux de l'enquête de l'Observatoire de l'imaginaire, les recoupent néanmoins :

> Quant à l'âge du lectorat, les trentenaires, avec 33,1 %, dépassent les 20-29 ans, qui comptent pour 24,2 % des participants. Les 40-49 ans constituent également une part non négligeable à 23,6 %, contredisant cet amalgame fait entre littérature de l'imaginaire et jeunesse.[3]

[1] Une pyramide des âges a déjà été générée sur la plateforme FUN pour la première session du MOOC, mais nous n'avons pas accès aux chiffres pour pouvoir les intégrer directement à notre graphique, nous ne pouvons donc que la commenter ici.
[2] CRISTOL Denis, *Les Communautés d'apprentissage: apprendre ensemble à l'ère numérique*, Paris, France, ESF éditeur, 2016.
[3] BOUHADJERA Hocine, *Littératures de l'imaginaire : le profil des lecteurs*, [https://actualitte.com/article/105980/edition/litteratures-de-l-imaginaire-le-profil-des-lecteurs], consulté le 8 juillet 2022.

Le niveau d'étude des participants et participantes du MOOC fantasy rejoint le constat de Denis Cristol cité au-dessus : une majorité des apprenants et apprenantes de la première session du MOOC possède un master, et plus de la moitié des inscrits est diplômée, au minimum, d'une licence. Le questionnaire proposé lors de l'inscription au MOOC ne permet pas de préciser la discipline dans laquelle est obtenu le diplôme, mais les apprenants et apprenantes du MOOC ont acquis une certaine culture littéraire : 40% d'entre eux indiquent, lors de la troisième édition, avoir lu plusieurs textes médiévaux. L'étude de Jacups et Menadue présente également une majorité de lecteurs et de lectrices d'imaginaire bénéficiant d'un niveau d'étude élevé à l'échelle internationale : 82,4% des répondants indiquent avoir bénéficié d'une formation universitaire, et parmi eux, 39,1% ont dépassé la licence et ont coché la réponse « post-graduate university »[1].

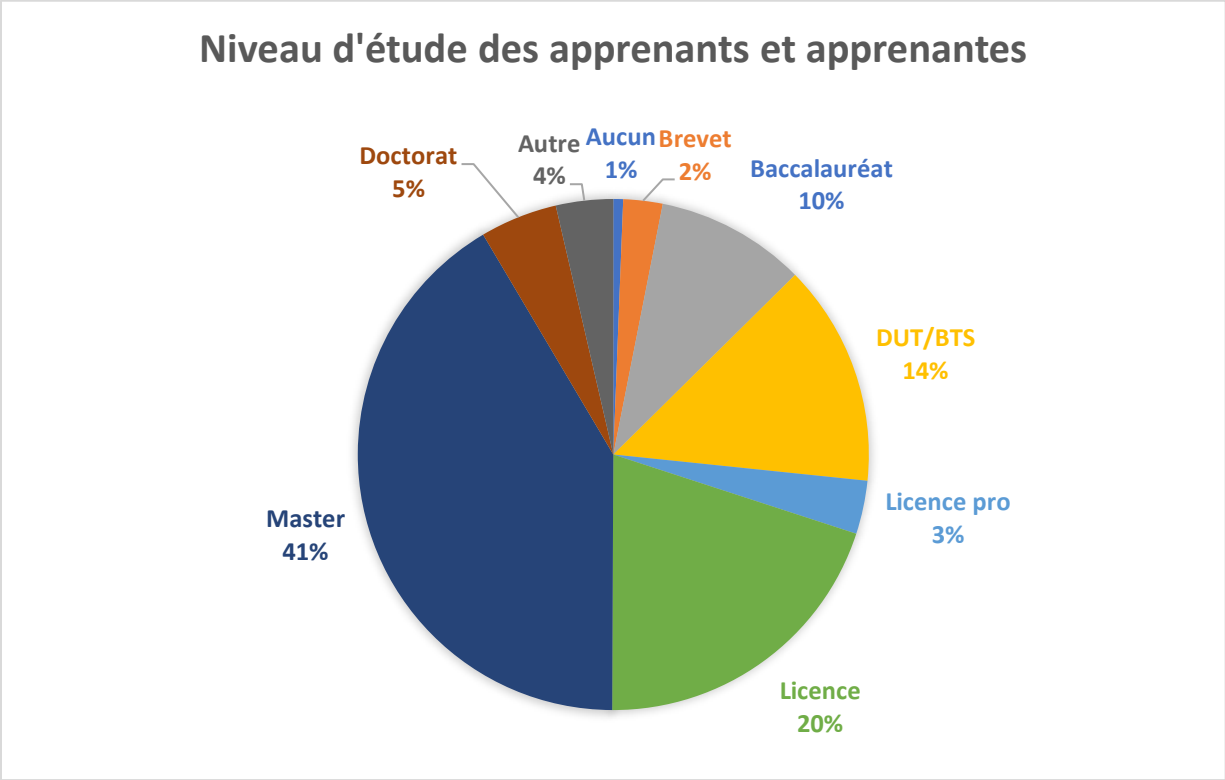

Figure 4: Niveau d'études des apprenants et apprenantes du MOOC 1 (2015)

Les enquêtes de Babelio et de l'Observatoire de l'imaginaire ne posent aucune question sur le niveau d'étude permettant de croiser les données et s'intéressent plutôt à l'expérience de lecture des répondants. Il est justement intéressant de constater ici une divergence notable avec le public du MOOC : si 66% des apprenants et apprenantes de la troisième édition du MOOC

[1] MENADUE Christopher Benjamin et JACUPS Susan, « Who Reads Science Fiction and Fantasy, and How Do They Feel About Science? », *op. cit.*

ont découvert la fantasy via les romans, 59% des répondants de l'enquête Babelio ont découvert le genre grâce aux adaptations cinématographiques ou télévisuelles (sans surprise, *Harry Potter*, *Le Seigneur des anneaux*, *Game of Thrones*, *Hunger Games* et *Twilight* apparaissent en tête). L'enquête de l'Observatoire de l'imaginaire indique seulement quant à elle que 94,4% des répondants ont commencé à lire avant vingt ans, et en conclut que les premières lectures ont probablement été faites pendant l'enfance.

Les données dont nous disposons ne nous permettent pas non plus d'établir de constat précis concernant la catégorie socio-professionnelle des apprenants et apprenantes du MOOC, cependant, nous avons effectué quelques recherches par mots-clefs dans les fichiers rassemblant les informations de profil des membres, et en particulier dans la rubrique « objectif » qui, bien que remplie de manière très inégale, comporte un certain nombre de renseignements intéressants. Nous avons ainsi pu constater que le terme « étudiant » (ou « étudiante ») revient à 55 reprises dans les présentations des apprenants et apprenantes du MOOC 2 (sur 3319 « objectifs » complétés), et à 58 reprises dans celles du MOOC 3[1] (sur 3601 objectifs complétés), les domaines d'études étant extrêmement variés : lettres, droit, histoire, histoire des arts, écologie, anglais, informatique, médecine, naturopathie, médiation culturelle, biologie, etc. Les niveaux d'étude mentionnés sont variés, allant de la licence au doctorat. Plusieurs doctorants (ou anciens doctorants) se signalent en effet dans ces présentations[2], dans des disciplines aussi variées que les arts plastiques, les sciences de l'éducation, l'écologie, la sociologie, l'histoire ou encore la linguistique anglaise. On relève, notamment, la présentation de Caroline Duvezin-Caubet (dont le pseudonyme est transparent), ayant soutenu en 2017 une thèse de littérature anglophone intitulée *Dragons à vapeur : vers une poétique de la fantasy néo-victorienne contemporaine*[3] : « [e]n tant que doctorante travaillant sur la fantasy, j'espère consolider mes bases, explorer de nouvelles pistes de réflexions et peut-être découvrir de nouveaux auteurs ». Le MOOC fantasy intervient ainsi comme complément d'un travail d'étude et de recherche, ou, pour ceux et celles qui poursuivent des cursus très éloignés de la littérature, comme une manière d'explorer de manière plus académique un domaine dont ils sont simplement amateurs et amatrices.

---

[1] Précisons cependant que ces chiffres incluent également les usages de « ancien étudiant » ou « ancienne étudiante », ou encore le participe présent « étudiant », utilisé sans désigner un statut étudiant en tant que tel.
[2] 24 profils mentionnent les termes de « doctorant », « doctorante », « doctorat » ou « thèse » dans le MOOC 2, et 28 dans le MOOC 3.
[3] DUVEZIN-CAUBET Caroline, *Dragons à vapeur : vers une poétique de la fantasy néo-victorienne contemporaine*, Thèse de doctorat, sous la direction de Christian Gutleben, Université Côte d'Azur, France, 2017.

Les catégories socio-professionnelles des enseignants (professeurs de français et professeurs documentalistes en particulier) et des métiers du livre sont également bien représentées parmi les inscrits et inscrites du MOOC. On remarque ainsi, au cours de la seconde édition du MOOC, que le terme « professeur » revient à 81 reprises, « bibliothécaire » à 48 reprises, « documentaliste » à 31 reprises, 9 occurrences de « éditeur », « éditrice » ou « édition » et 11 de « libraire ». Les chiffres du MOOC 3 sont encore plus élevés : 125 occurrences de « professeur », 115 de « bibliothécaire », 61 de « documentaliste », 43 de « éditeur », « éditrice » ou « édition » et 36 de « libraire ».[1]

Si nous avons déjà commenté plus haut l'intérêt des professeurs de français et des documentalistes pour le MOOC (voir III.2.b.), les forums comprennent également plusieurs fils ouverts par des bibliothécaires cherchant à mieux classer les ouvrages de fantasy – ces discussions se dirigeant souvent vers des débats taxinomiques concernant les frontières entre fantasy, fantastique et science-fiction, ou se focalisant sur les différents sous-genres de la fantasy (nous reviendrons ultérieurement sur ce type de fils, particulièrement nombreux et développés, cf. III.3.c.). Le milieu éditorial apparaît également : on retrouve, dans la rubrique « objectifs » des informations de profil, quelques éditeurs et éditrices, ou étudiants et étudiantes suivant des cursus de métiers du livre. Voici quelques exemples représentatifs tirés des informations de profil de la troisième édition du MOOC :

- Etudiante en édition et très intéressée par les littératures de genre, je souhaite m'inscrire au mooc sur la Fantasy afin d'approfondir mes connaissances de ce genre.
- Diplômée d'un Master édition et actuellement éditrice éditoriale, je suis passionnée par le secteur jeunesse (tant la petite enfance que l'album, les premiers romans et le young adult) dans lequel j'adore travailler. C'est donc afin d'approfondir mes connaissances dans ce domaine que je souhaite participer à cette formation. Merci d'avance !
- Je suis étudiante de master en sciences et métiers du livre à l'UCL et je souhaite approfondir ma formation en littérature jeunesse afin de me tourner ensuite vers la librairie ou l'édition.
- En attente de reprise d'études en Master édition, je suis vivement intéressée par la littérature jeunesse et souhaiterais acquérir des connaissances à ce sujet en complément de mes études universitaires.[2]

[1] Cela ne signifie pas pour autant que ces chiffres coïncident parfaitement avec le nombre d'apprenants exerçant ces professions : dans certains profils, ces métiers sont indiqués comme étant des projets professionnels, ou d'anciennes professions (réorientation, retraite…) ; et certains de ces termes sont aussi cumulables (professeur documentaliste, bibliothécaire documentaliste…)

[2] Pour rappel : nous avons fait le choix de ne pas normaliser l'orthographe des citations issues des forums ou des témoignages de fans collectés sur les plateformes en ligne.

Là encore, le MOOC apparaît comme un complément de formation, permettant de se spécialiser. La plupart de ces profils mentionnent un intérêt particulier pour la littérature jeunesse, et non pour la fantasy – une attente qui est certainement à mettre en lien avec le grand succès de certaines sagas de fantasy jeunesse en France (et notamment de celles de Pierre Bottero, sur lesquelles nous reviendrons, cf. IV.2.) ainsi qu'avec la confusion fréquente effectuée entre genre et tranche d'âge.

Une autre catégorie qui a retenu notre attention est celle des auteurs et autrices, qui comprend elle-même une certaine variété de profils. Les « amateurs » se définissant comme tels, ou débutants et débutantes n'ayant pas terminé leur premier roman de fantasy, manifestent un intérêt particulier pour le MOOC :

- Étant un lecteur de fantasy assidu et un écrivain du genre, je m'intéresse à l'histoire du genre, sa conception, ses archétypes ainsi qu'aux mécanismes scénaristique de construction des histoires. Ma motivation : Apprendre. (MOOC 2)
- Écrivain amateur souhaitant s'améliorer, corriger un roman, et en écrire un nouveau dans le genre et qui se déroule au Moyen-Age. (MOOC 2)
- Écrivain amateur qui souhaite enrichir sa culture personnelle. (MOOC 3)

D'autres présentations, plus précises, indiquent une volonté de professionnalisation plus marquée, comme celle de Danny Mienski, auteur de jeu de rôle amateurs, lauréat de plusieurs appels à textes émanant de la micro-édition et d'un recueil publié par l'éditeur indépendant Ex-Aequo :

> Jeune auteur dans le domaine du fantastique (premières nouvelles lauréates de concours, et un recueil de nouvelles publié en 2017), je suis intéressé par le parcours Mage que vous proposez. Je sais que je m'inscrits « en cours » mais j'ai cru comprendre que je pouvais rattraper les vidéos, voire les QCM. (MOOC 3)

Toutefois, peu de ces apprenants et apprenantes mentionnent leur véritable nom ou choisissent un pseudonyme suffisamment transparent pour qu'il soit possible de les identifier. On remarque cependant la présence de Guillaume Pernin, auteur auto-édité, ou de Floriane Soulas, sous le pseudonyme reconnaissable de Sailor_Floriane, dont le premier roman est paru chez Scrinéo après la fin du MOOC[1]. Nous n'avons pas retrouvé la trace d'auteurs de fantasy française plus prolixes, publiés dans des maisons de plus grande envergure – ce qui ne signifie pas que certains d'entre eux n'aient pas suivi le MOOC sous des pseudonymes plus difficiles à deviner[2]. Quoi

[1] Nous avons reconnu cette autrice et booktubeuse grâce à son pseudonyme sur Twitter et Youtube, « Sailor_Flo ».
[2] Jean-Laurent Del Soccoro aurait, d'après ses dires, suivi le MOOC, mais nous n'avons pas trouvé de preuve de son passage dans les fiches de profil ou sur les forums.

qu'il en soit, le MOOC fantasy semble avoir attiré certains écrivains et écrivaines cherchant à parfaire leur connaissance du genre et à se perfectionner, le savoir académique venant ainsi compléter une pratique créative.

Outre ces attentes spécifiques, liées au champ professionnel (ou amateur visant une professionnalisation), de nombreux membres cherchent simplement à se documenter sur un genre dont ils se déclarent eux-mêmes « fans ». Le terme de « fan » apparaît d'ailleurs à 42 reprises lors du MOOC 2 et à 29 reprises lors du MOOC 3, et celui de « passion » (ou de « passionné » et « passionnée ») à 214 reprises, puis 205 l'année suivante. Celui, plus mesuré, d'« amateur » ou « d'amatrice » est également présent, bien que moins fréquemment utilisé : il intervient entre 30 et 40 fois dans les deux éditions (sachant qu'il peut aussi concerner une activité plus précise, comme celle d' « écrivain amateur »). Il s'agit donc de concilier une pratique de lecture-plaisir, de lecture-passion, avec une perspective plus académique, comme l'indiquent ces membres lors de la troisième édition du MOOC :

- Fan de *Harry Potter* et du *Seigneur des Anneaux*, je souhaiterais connaitre la fantasy d'un point de vue plus historique et académique. De plus, c'est l'occasion de m'essayer à mon premier MOOC. Les avis qu'y mont été donné à propos de la première session étant très bon, je tente ma chance cette fois-ci
- Je suis une adepte de la fantasy que ce soit dans les livres, films, series, et même jeux video ! je suis une grande fan du monde de Tolkien et pourquoi ne pas approfondir mes connaissances en la matière ?

Ces différentes attentes, qu'elles soient connectées à une pratique ou un projet professionnel, ou simplement à une « passion » divertissante, ont, dans tous les cas, constitué une motivation suffisante pour permettre à un nombre important d'apprenants et apprenantes d'obtenir une attestation de réussite. En effet, le taux de complétion moyen des MOOC, qui s'élève, d'après Nicolas Oliveri[1], à seulement de 5%, est nettement dépassé ici, puisque le pourcentage d'apprenants et apprenantes à même de générer une attestation varie, selon les éditions du MOOC, entre 14 et 17%. Ces chiffres sont également sensiblement supérieurs à ceux de la plateforme FUN, puisque celle-ci indique que la majorité de ses MOOC atteint un taux de complétion inférieur à 10%[2]. Il est cependant délicat de considérer le taux de complétion comme un critère révélateur de l'efficacité d'un MOOC : une fois l'inscription effectuée, le contenu du cours est accessible de façon permanente, mais les évaluations menant à la validation s'effectuent dans un temps imparti. Il est donc tout à fait possible qu'une certaine

[1] OLIVERI Nicolas, *Apprendre en ligne*, *op. cit.*
[2] CISEL Matthieu, *Utilisations des MOOC : éléments de typologie*, Thèse de doctorat, Université Paris-Saclay, 2016, p. 16.

proportion d'inscrits et d'inscrites suive le cours de manière asynchrone, sans avoir la possibilité de valider les exercices. D'autre part, comme le remarquent Daphne Koller (fondatrice de la plateforme Coursera), Andrew Ng et Zhenghao Chen[1], il convient de prendre en compte les intentions des apprenants et apprenantes. Si certains s'inscrivent au MOOC sans jamais se connecter de nouveau à la plateforme – ce qui ne peut constituer, selon elle, un véritable abandon – d'autres sont des « passive lecture-watchers »[2], qui suivent les vidéos mais n'effectuent aucun des exercices requis pour la validation. Sur Coursera, il est estimé que la proportion de membres qui regarde au moins 90% d'une vidéo de cours est deux fois supérieure à celle qui obtient une attestation. Certains apprenants et apprenantes sont également qualifiés par Mathieu Cisel de « cibleurs » : ceux-ci n'obtiennent pas d'attestation mais « […] savent précisément ce qu'ils souhaitent retirer de la formation, et […] ont identifié les activités prescrites correspondant à leurs objectifs d'apprentissage »[3]. Il n'est donc pas forcément pertinent de considérer les taux de complétion ou d'attrition comme des indicateurs de l'échec ou du succès de MOOC, ces chiffres n'étant pas forcément révélateurs du bénéfice qu'en ont retiré les inscrits et inscrites.

Il est néanmoins intéressant de constater que le MOOC fantasy se distingue par un pourcentage particulièrement important d'attestations générées (ou susceptibles de l'être). On peut émettre l'hypothèse, ici, d'un engagement important généré par un objet d'étude traditionnellement non-académique, et élevé au rang de « passion » par un nombre important d'apprenants et d'apprenantes : le souhait de muer la passion en savoir, de « professionnaliser » ou d'intellectualiser une pratique de lecture-plaisir, semble avoir été un facteur de motivation important. Mais ce fort taux de complétion nous semble également à relier à la constitution spécifique de cette communauté interprétative, qui possède un niveau d'étude élevé et qui n'est donc vraisemblablement pas rétive aux apprentissages scolaires ni aux exercices standardisés proposés par le format. Cette donnée supplémentaire nous conforte dans l'idée que le public du MOOC ne recoupe pas totalement le lectorat de la fantasy française, mais correspond à une tranche érudite, ou en demande d'érudition, de celui-ci. Ce constat ne diminue aucunement la remarquable vitalité des échanges entre pairs sur les forums du MOOC, mais permet de mieux

[1] KOLLER Daphne, NG Andrew et CHEN Zhenghao, *Retention and Intention in Massive Open Online Courses*, [https://er.educause.edu/articles/2013/6/retention-and-intention-in-massive-open-online-courses], consulté le 30 août 2022.
[2] *Ibid.*
[3] CISEL Matthieu, *Utilisations des MOOC*, *op. cit.*, p. 87-88.

les contextualiser dans la perspective de notre étude, qui se penche en priorité sur la question de la légitimation, et des conflits possibles liés à la patrimonialisation du genre.

b. Érudition amateure, érudition savante : des postures divergentes ?

Si certains membres des forums MOOC ont un intérêt d'ordre professionnel envers la fantasy, ce n'est pas le cas de la majorité des utilisateurs, qui se définissent avant tout comme des « fans » et des « passionnés. » De ces apprenants et apprenantes émane, au fil des échanges, une conception de l'érudition qui diffère de la perspective académique des enseignantes et qui, sans susciter de véritable conflit, a pu engendrer quelques déceptions et incompréhensions au fil des semaines. Ces manifestations sont cependant restées minoritaires, la plupart des apprenants et apprenantes ayant salué les qualités du MOOC et ouvert des fils dédiés au remerciement de l'équipe pédagogique. Ce sont néanmoins ces quelques frictions entre une conception de l'érudition typiquement « fanique » et le savoir universitaire qui nous intéressent dans l'objectif d'envisager la réaction des publics face à la légitimation progressive d'un genre dont l'appréciation s'est principalement construite dans les marges.

Parmi les éléments de critique, celle des modalités d'évaluation est récurrente : certains membres actifs du forum ont par exemple reproché aux différents QCM de présenter des questions ambiguës, ou, au contraire, trop faciles :

> […] J'ai une réserve sur les QCM. Il n'y a pas de limites dans les essais, donc tout le monde peut trouver la bonne réponse sans effort. il suffit de tenter toutes les combinaisons! Je participe à un autre Mooc (l'origine du langage, université d'Aix-Marseille) où les essais des QCM sont limités à trois. Cela me semble plus satisfaisant. Mais sinon un grand merci à toute l'équipe pour ce travail extraordinaire et de grande qualité. (Message posté par JGuyaz47, fil « Votre avis sur le MOOC nous intéresse », MOOC 1, 2015.)

Cette critique a été prise en compte par l'équipe pédagogique lors des éditions ultérieures du MOOC (les QCM des parcours Elfe et Mage ont été modifiés afin de ne permettre qu'un nombre d'essais limité). D'autres membres ont également estimé l'évaluation par les pairs trop aléatoire, exprimant leur déconvenue de ne pas avoir atteint le statut de Mage à la suite d'une évaluation perçue comme bâclée ou injustifiée. Ces critiques illustrent l'importance, pour les apprenants et apprenantes, de valider le parcours et d'obtenir une attestation d'une manière qu'ils considèrent légitime. Si les paramètres de l'évaluation sont remis en cause, c'est, ici, dans le souci de voir ses connaissances expertisées de manière juste et de recevoir une attestation perçue comme valorisante (bien que celle-ci ne soit pas diplômante). Les critiques concernant le mode d'évaluation reviennent lors des trois éditions du MOOC, et notamment après la

création des parcours : la non-obtention du titre de Mage, considéré par les plus assidus comme une authentique distinction, a donné lieu à de multiples plaintes sur les fils dédiés.

> Bonjour,
>
> Le texte « mage création » que j'ai proposé n'a pas été accepté comme texte de fantasy et je ne comprends pas pourquoi. J'en ai fais le commentaire à la suite de la correction de mes pairs. Est ce que je peux espérer avoir une explication ?
>
> Il s'agissait d'un conte pour jeunes enfants commençant volontairement par « il était une fois... », reprenant des contes traditionnels en référence, et répondant au sujet.
>
> Même si mes correcteurs ne reconnaissent pas le conte comme fantasy, le passage d'une réalité à un monde merveilleux réponds bien à la définition de la fantasy, non? D'autant que le passage dans le merveilleux se fait de manière naturelle, ce qui exclu le fantastique. (Message posté par LisH, fil « Devoir mage création et définition fantasy », MOOC 3, 2017.)

Certains membres se sont également offusqués que les attestations de réussite ne mentionnent pas le niveau obtenu (Hobbit, Elfe ou Mage). Ces préoccupations concernant l'obtention de l'attestation démontrent le souhait des apprenants et apprenantes de se voir attribuer une « preuve » tangible du savoir accumulé et se rapprochent sensiblement d'une démarche étudiante traditionnelle, dans un système de transmission verticale des savoirs, alors même que le fonctionnement du MOOC implique une part d'horizontalité avec le système d'évaluation par les pairs. Pour ces inscrits et inscrites, l'absence de valeur diplômante de l'attestation ne lui retire aucunement sa puissance symbolique, illustrant l'importance persistante des formalités scolaires.

Outre la critique des modalités d'évaluation, les désaccords les plus virulents se sont concentrés autour du module de la semaine 4, dédié à la fantasy et à la romance paranormale, et dispensé par Isabelle-Rachel Casta. En effet, treize fils sont consacrés à la critique de ce module lors de la première édition du MOOC, sous des titres parfois très explicites tels que « Grosse déconvenue », « Jusque-là tout allait bien » ou encore « MOOC ou congrès pour érudits ». Si le contenu semble avoir d'emblée divisé les apprenants et apprenantes, certains considérant que les œuvres citées par l'enseignante ne sont pas assimilables à la fantasy (*Buffy contre les vampires, Le Fantôme de l'opéra, Twilight*…) et d'autres, au contraire, appréciant particulièrement les rénovations de la figure du vampire et attendant avec impatience ce module, c'est surtout le vocabulaire du cours qui est mis en cause. Les membres du forum le trouvent trop littéraire, « élitiste », voire « indigeste », et surtout, l'estiment inadapté au public

du MOOC fantasy, comme le montrent ces quelques messages représentatifs des différentes critiques adressées au module :

- Très perplexe à la fin de la semaine 4.

  D'un côté un fond érudit, enrichissant, fouillé, débordant de références ; des analyses poussées — j'ai adoré celle du *Fantôme de l'Opéra* relu récemment — des comparaisons osées mais bien vues. En bref, du très haut niveau de très belle qualité.

  De l'autre, une forme détestable, une propension à nous considérer comme des étudiants ayant suivi un parcours classique de fac. (de lettres ?), avec des pré-requis parfaitement assimilés (pourtant « Ce cours est destiné au grand public et aux amateurs du genre. », « Il n'y a pas de pré-requis. » est-il indiqué dans la fiche de présentation du cours), des notions de culture générale quasi érudite, une connaissance parfaite du langage spécialisé (ce que normalement, on nomme jargon, mais ce terme est devenu tellement péjoratif...). Une forme qui rompt avec les semaines précédentes, avec des QCM qui semblent se référer à des modules déjà étudiés et non à celui en cours, une forme qui n'est pas didactique et encore moins pédagogique, une forme qui ressemble plus à une conférence pour spécialistes qu'un cours pour qui désire apprendre sans a priori.

  En conclusion, la passion que l'enseignante met dans le cours, au point d'en faire quasiment un exercice de style, jusqu'à oublier à quel public elle s'adresse, dessert totalement le fond de son propos. Et c'est regrettable. Très. (Message posté par deuzeffe[1], fil « MOOC ou congrès pour érudits ? », MOOC 1, 2015.)

- Bonjour Tout d'abord merci à toute l'équipe qui anime ce MOOC, le 1er pour ma part, et qui, jusqu'à la semaine 3, m'a particulièrement enchantée et enrichie. Ce qui m'a même décidée à participer à l'activité « corrigée par les pairs ». Mais voilà arrivée au terme du deuxième module de la semaine 4, je cherche encore à comprendre ce que veut dire Rachel Casta., est-ce une explication de l'Urban Fantasy ? y a-t-il une différence entre la Gothic Fantasy, la romance paranormale ou la « gaslight romance » ?.... Bref, plus de questions à la fin de chaque cours qu'une réelle compréhension du thème abordé. Ceci vient du fait de l'utilisation à outrance de mots totalement inconnus et incompréhensibles (mythème, ekphrasis, horreur cruente….) qui oblige le lecteur à faire des allers et retours sur Wikipédia ou le dictionnaire pour se rendre compte finalement que la définition des mots pose plus de question que ne donne de réponse (perte de temps et du fil du cours) et je passe sur l'annexe ponctuée de citations en anglais. Pour finir, les propos sont un peu trop pontifiants à mon goût, ce qui rend d'autant plus le texte indigeste : est-il nécessaire, page 2 du module 3 qui en comporte 10, de commenter un exemple en commençant par : « Twilight est certes l'*exemplum* le plus radical » ??? Je ne pense pas que le genre littéraire Fantasy ait besoin d'être intellectualisé à ce point pour le rendre passionnant. Bien au contraire ! (Message posté par brigitte93, fil « Grosse déconvenue », MOOC 1, 2015.)

- Personnellement, j'ai trouvé ce cours intéressant (même si je reconnais avoir été largué sur la partie concernant *Le Fantôme de l'opéra*, par manque de connaissance du sujet sans aucun doute). Je reconnais par contre que le style est beaucoup moins abordable que dans les autres cours. […] C'est un style que j'ai retrouvé régulièrement auprès des universitaires, notamment lorsque mon épouse a suivi les cours du master 2 Littérature de jeunesse de l'université du Mans (oui,

[1] Ce pseudonyme semble avoir été modifié sur FUN (anciennement Sevleveque dans l'article « Les apprenants du MOOC fantasy de l'université d'Artois : réception et retransmission des savoirs », *op. cit.*)

j'ai lu quelques-uns de ses cours ;-)). (Message posté par gfrevrier, fil « Semaine 4 », MOOC 1, 2015.)

- Comme tout le monde j'ai noté l'abondance de mots inconnus et le plaisir évident de la formatrice à nous les dérouler. Je ne pense que cela ait été fait par souci de pédanterie, mais simplement parce que cette façon de s'exprimer est la sienne. J'ai donc pris le parti de chercher plus tard les définitions de ces termes, et finalement remercie l'auteur de nous donner l'opportunité d'enrichir notre vocabulaire dans un contexte que nous aimons. (Message posté par nbetto, fil « Grosse déconvenue », MOOC 1, 2015.)

Les messages de ce type abondent sur les treize fils du MOOC 1 dédiés à la critique du module, et témoignent d'un rapport particulier des apprenants et apprenantes aux savoirs universitaires. Si la connaissance est valorisée, l'emploi d'un vocabulaire érudit est perçu comme une marque discriminante, qui ne permettrait pas au « grand public » auquel s'adresse le MOOC d'accéder à la totalité de son contenu. Si certains membres semblent déterminés à décrypter le cours malgré tout, quitte à passer du temps dans les dictionnaires, d'autres s'insurgent dans des messages qui témoignent d'un rapport conflictuel au langage de l'érudition. Une phrase tirée du message de brigitte93, précédemment cité, retient particulièrement notre attention : « Je ne pense pas que le genre littéraire Fantasy ait besoin d'être intellectualisé à ce point pour le rendre passionnant. Bien au contraire ! ». La totalité du MOOC, pourtant, « intellectualise » la fantasy en choisissant d'en faire l'objet d'un cours universitaire, et les différents modules qui s'attèlent à définir le genre, à rendre compte de son histoire et à analyser ses motifs récurrents ne participent pas moins de cette « intellectualisation ». Mais c'est le choix de termes rares qui apparaît comme « intellectualisant » : la question du codage entre alors en jeu. Et ce code inconnu, qui semble « intellectualiser » à outrance, est déprécié à plusieurs reprises par son assimilation au « jargon » (deuzeffe, fil « MOOC ou congrès pour érudits ? », 2015) ou au « charabia » (sdano, fil « pédagogie », 2015.) L'usage de ces termes péjoratifs semble indiquer qu'un certain nombre d'apprenants et d'apprenantes ont vécu cette confrontation avec un vocabulaire hermétique comme une forme de violence symbolique. La réaction de sdano, posté sur le fil « pédagogie », nous semble ici très éclairante :

> Je n'ai jamais lu, ni vu *Le Fantôme de l'opéra*, même si j'en ai entendu beaucoup de bien. Mais sincèrement il faut vraiment avoir envie pour finir ce module ! De façon systématique depuis le début du mooc, j'ai travaillé sur les retranscriptions PDF plutôt qu'à partir des vidéos. J'ai donc tout le temps d'analyser chaque phrase si l'envie m'en prend. Malgré cela, quelle réaction avoir quand on est confrontée à une phrase comme celle-ci et ce dès le début du module (2ème paragraphe) : « nous ne savons pas trop quoi dire de lui, comme s'il frappait d'aboulie notre pourtant facile charité herméneutique ; mais nous rêvons tous d'arracher à notre tour le masque de son solipsisme indéchiffrable... » (je vous fait grâce de la fin de la phrase). Sans chercher, dans

> ces quatre lignes, il y a déjà 4 mots quasi-incompréhensibles sans un dictionnaire. Franchement, même en ayant bac+5 en droit (un domaine où les mots complexes sont légion), pour moi cette phrase, c'est du charabia ! Sans vouloir reprocher quoi que ce soit au fond des modules de cette semaine, la forme en est complètement indigeste. Mme Casta, s'il vous plait, prenez en compte le fait que vous vous adressez à un grand public et pas à vos élèves de littérature pour qui tous ces termes veulent sûrement dire quelque chose. (Message posté par sdano, fil « pédagogie », MOOC 1, 2015.)

L'apprenante prend soin, ici, de contextualiser sa propre incompréhension des termes cités en indiquant son niveau d'éducation et la matière qu'il a étudiée (« bac + 5 en droit »). La revendication d'un capital culturel différent de celui auquel l'enseignante du module fait appel apparaît, ici, comme un moyen de déjouer cette violence symbolique.

D'autres apprenants ou apprenantes sont au contraire venues au secours du module et ont défendu ses qualités, comme d_michel « […] le grand plus, en ce qui me concerne, sont les déchiffrages, les symboles, la symbolique des thèmes qui permettent de mieux comprendre les œuvres » (d_michel, fil « je suis comblée », MOOC 1, 2015), ou encore DDisclos : « J'ai trouvé notre professeur passionnante, pour ma part facile à comprendre mais j'entends parfaitement que la richesse de son vocabulaire puisse être un obstacle » (fil « je suis comblée », MOOC 1, 2015). Les messages de d_michel et de DDisclos revendiquent, ici, une maîtrise des codes disciplinaires qui les distinguent des membres insatisfaits. L'affirmation de capital culturel apparaît de façon encore plus nette dans un message de DavidHerve, référence bibliographique à l'appui :

> Enfin un petit mot pour ceux qui trouve que le vocabulaire est trop spécifique : ce cours est de niveau universitaire, il est nécessaire d'employer un vocabulaire spécifique pour cerner exactement les concepts. Je trouve au contraire que de manière général les enseignants font preuve de retenue quand à l'usage des termes techniques de l'analyse littéraire. Si vous voulez vraiment voir de l'analyse littéraire « hardcore » je vous conseille de jeter un œil à *Figures III* de Gérard Genette. (Message posté par DavidHerve, fil « Une analyse enrichissante », MOOC 1, 2015.)

Une opposition franche semble donc se dessiner entre ceux et celles qui défendent le cours et affichent leur maîtrise des codes disciplinaires, et ceux et celles qui reçoivent le langage employé comme une forme de violence symbolique qui leur serait adressée. Une autre catégorie émerge encore dans ce micro-conflit autour du module de la semaine 4 : celle des membres les plus « sérieux », qui se saisissent de cette opportunité pour effectuer des recherches complémentaires et qui rendent compte de leur méthode sur leur forum :

- Selon moi l'intérêt de ces cours en ligne est d'aller au-delà de ce que l'on connaît ou croit connaître. Si parfois des efforts sont nécessaires pour bien comprendre le vocabulaire ou le choix des enseignants, alors faisons-le. Lire et relire la

> transcription PDF, explorer les bibliographies, consulter les documents annexes, vérifier, recouper et approfondir les informations, c'est cela être étudiant, c'est cela suivre un cours, ce n'est pas attendre que cela vous entre dans le cerveau, tout préparé. Si la formation se veut massive et ouverte elle n'en est pas pour autant un supermarché en ligne où l'on clique pour avoir le produit désiré. […] (Message posté par nthim, fil « Votre avis sur ce MOOC nous intéresse », MOOC 1, 2015.)

- Pourquoi demander une simplification au prétexte que nous ne sommes pas de vrais étudiants ? Certes, cela nous oblige à un peu plus de travail, mais nous offre en même temps des cours de qualité supérieure. Et avec les retranscriptions pdf, nous pouvons prendre le temps d'y revenir plus tard, à notre rythme. (Message posté par nbetto, fil « pédagogie », MOOC 1, 2015.)

Si le message de nthim comporte une série d'affirmations sur l'investissement qu'il ou elle estime nécessaire à la juste compréhension du contenu, nbetto associe pour sa part la densité du vocabulaire à la qualité du cours dispensé, qui est, pour lui ou elle, « de qualité supérieure », ce qui indique paradoxalement, comme chez les apprenants et apprenantes qui critiquent le langage employé, une corrélation entre la complexité intellectuelle du contenu et le vocabulaire utilisé.

Ces différentes interactions mettent en jeu une forme de tension entre des comportements de « bons élèves », souhaitant valider les modules et obtenir les attestations, et un rejet d'un contenu perçu comme élitiste. C'est particulièrement la question du langage, des termes inusités ou du lexique particulier de l'analyse littéraire, qui semble cristalliser, pour les apprenants et apprenantes, une forme d'érudition excluante – alors même que le reste du cours est majoritairement apprécié du même public. Cette réception différente du module 4 dénote une divergence de méthode entre public amateur et spécialistes universitaire, déjà commentée par Simon Bréan dans son travail sur les érudits de la science-fiction. Celui-ci explique en effet que si les universitaires « pratiquent une lecture intensive de certains textes riches, en offrant des interprétations ou en repérant des procédés stylistiques remarquables », les érudits amateurs et amatrices « accord[ent] plus d'importance aux données factuelles qu'aux analyses conceptuelles » et cherchent à constituer un « savoir exhaustif »[1], à la manière de collectionneurs. Simon Bréan diagnostique une « hypermnésie dont la forme la plus révélatrice est la constitution de listes bibliographiques exhaustives, compilées actuellement dans des bases de données en ligne en expansion constante »[2]. Les membres des forums du MOOC procèdent de manière tout à fait similaire, et nous avons compté, au fil des trois éditions, une trentaine de

[1] BREAN Simon, « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 1, 21 décembre 2012. En ligne : [https://journals.openedition.org/resf/131], consulté le 3 octobre 2022.
[2] *Ibid.*

fils développés[1] afin d'apporter des exemples supplémentaires, des œuvres qui auraient été laissées de côté par les enseignantes (injustement, au regard de certains), ou encore des références culturelles de toutes sortes (bandes dessinées, jeux vidéo, jeux de rôle, films, séries, groupes, etc.). Parmi de nombreux exemples, ce message du fil « Pour continuer sur le metal », qui se présente sous forme de liste :

> Beaucoup de groupes de métal s'inspirent de la fantasy pour leurs textes :
>
> Iron Maiden : Seventh Son of a Seventh Son (Chroniques Alvin le faiseur d'Orson Scott Card) ou pour faire plaisir à Mme Casta, Phantom of the Opéra ;).
>
> Blind Guardian : Beaucoup de titre dans l'univers de Tolkien (un de mes chouchous https://youtu.be/Zklqr1xj32Q) + d'autres titres sur La roue du temps.
>
> Rhapsody (ou Rhapsody of fire maintenant) : Groupe qui a créé son propre univers fantasy, les petits livrets des albums racontent l'histoire de cet univers.
>
> Nightwish : avec un univers plutôt medfan à ses débuts (avec Tarja) et plus fantasy moderne après (Imaginaerum). Un joli Phantom of the opéra aussi ;)
>
> Avantasia : avec un opéra métal très médiéval fantasy en deux actes.
>
> Bon j'arrête là sinon je vais faire 4 pages :D (Message posté par Ydelpie, fil « Pour continuer sur le metal », MOOC 1, 2015)

Ce goût pour l'accumulation et la pratique des listes se dégage dans une grande quantité de fils, qui citent des références à foison sans développer particulièrement de propos autour de celles-ci. On retrouve ici « l'avidité accumulatrice »[2] diagnostiquée par Bourdieu chez les amateurs de jazz ou de cinéma, et bien que cette accumulation, ici, ne soit pas d'ordre directement matériel, les apprenants et apprenantes du MOOC n'hésitent pas à « afficher » virtuellement leur bibliothèque ou leur discothèque. Il s'agit d'une pratique devenue courante chez les lecteurs et lectrices contemporaines utilisant les réseaux sociaux de lecture tels que Goodreads, Livraddict, Babelio, ou encore Booknode : dresser des listes de livres lus et possédés (cette activité de listage s'accompagnant parfois de notations commentées ou d'opérations de classement). La communauté Booktube, dont les représentants les plus populaires s'intéressent de près aux littératures de l'imaginaire (et en particulier aux parutions jeunesse et *young adult*) encourage également cette pratique accumulatrice : les constants « challenges » de lecture organisés par les vidéastes (« Pumpkin Autumn Challenge », « Cold Winter Challenge », etc.) invitent à choisir des lectures par thèmes et à les terminer dans un temps limité pour

[1] Nous avons délibérément exclu de ce décompte les fils monologaux, au contenu pauvre ou ayant recueilli très peu de réponses.
[2] BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 380.

« remporter » le défi. Certains de ces « challenges » sont particulièrement orientés sur la quantité de textes lus, comme le « Week-end à mille » ou encore le « Readathon » : les lecteurs et lectrices valorisent ici nettement l'accumulation de pages lues et l'allongement de la liste de livres achevés plutôt que l'échange et le retour critique, car bien que des groupes de discussion soient créés sur les réseaux sociaux lors des challenges, les interactions entre les participants se limitent dans la plupart des cas à dire s'ils ont aimé ou non telle ou telle lecture. Cette « avidité accumulatrice » a été fréquemment diagnostiquée dans les communautés de fans, et ne concerne pas exclusivement les possessions en rapport avec l'objet culturel apprécié (livres, disques, figurines, objets collector, etc.) mais également la quantité de connaissances recueillies. En effet, comme le constate Philippe Le Guern dans son étude du fan-club de la série *Le Prisonnier*, la pratique des quizz, qui évalue la quantité de connaissances accumulées sur l'œuvre, est constante lors des conventions :

> Plus généralement, la systématisation des quizz permet aux fans de s'illustrer, de montrer leur maîtrise de la série et de ses moindres détails, de faire figure de spécialistes parmi les spécialistes ; de fait, l'hyper-connaissance requise pour briller à ce type d'épreuve où il s'agit par exemple de compléter une citation tirée de tel ou tel extrait du *Prisonnier* ou de reconnaître tel thème musical accompagnant un épisode est particulièrement impressionnante pour le profane. Cette forme d'érudition particulière est constamment mobilisée dans les échanges – formels ou informels – entre fans et semble correspondre à un double-enjeu : d'une part, elle permet sur un mode certes ludique d'évaluer la connaissance que chacun des fans de la série ; tester son érudition devient le principe de joutes symboliques qui demeurent amicales même si elles permettent de fixer des hiérarchies entre *aficionados*. D'autre part, elle assoit le monopole légitime des fans sur la série comme objet d'expertise à l'extérieur du petit monde des admirateurs : parmi tous les signes inscrits dans l'espace social des fans, ce savoir encyclopédique et plus généralement les formes spécifiques de compétence fonctionnent en effet comme un facteur oppositionnel entre ceux qui « en sont » et les spectateurs « ordinaires », les conditions requises pour capitaliser un tel savoir et le renouveler sans cesse supposant en effet un véritable investissement […].[1]

L'interrogation des apprenants et apprenantes du MOOC concernant la validité et la complexité des QCM relève bien de cette même logique : si l'accumulation de connaissances et de références est valorisée, l'évaluation doit être « juste », et d'un niveau suffisamment élevé pour que le fan se sente reconnu dans son érudition. A l'inverse, Philippe Le Guern remarque que les activités de débat pratiquées lors des conventions n'impliquent pas de véritable confrontation des points de vue et visent plutôt à partager des interprétations consensuelles. L'activité accumulatrice semble plus valorisée que la pratique analytique et critique : ainsi, les

[1] LE GUERN Philippe, *Les Cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 193-194.

fans du *Prisonnier* semblent s'accorder pour estimer qu'un de leur pairs, surnommé « Vidéoman » et « dont la principale activité consiste à décortiquer chaque épisode dans ses moindres détails », incarne une figure de l'excès et « dépass[e] les bornes »[1]. Sébastien François fait un constat similaire lors de son enquête sur les amateurs et amatrices de jeux télévisés posant des questions de culture générale, tels que *Questions pour un champion*[2], qui valorisent la quantité de connaissances sur des sujets variés sans pour autant approfondir chaque domaine. L'accumulation de connaissances, de lectures, de références, semble plus souvent reconnue et plus valorisée que l'analyse et la problématisation des savoirs. Dans cette optique, on peut également considérer l'intérêt des apprenants et apprenantes pour l'obtention de l'attestation de réussite comme une des manifestations de cette activité accumulatrice : un objet « réel » (et imprimable) à ajouter dans un « hall of fame » de fan de fantasy, pour compléter la bibliothèque fournie (réelle ou virtuelle).

Si les nombreux fils présentant des listes de références sur les forums du MOOC rejoignent effectivement ce plaisir accumulateur, il convient cependant de nuancer cette survalorisation de la quantité au détriment de l'analyse : en effet, les inscrits et inscrites du MOOC, contrairement aux fans du *Prisonnier* ou au public des jeux télévisés, ont fréquemment débattu au fil des différentes sessions. Leurs capacités d'analyse se sont notamment mobilisées sur un point de réflexion central : le classement des œuvres lues soit au sein de la fantasy et de ses genres voisins (fantastique et science-fiction), soit au sein des différents sous-genres de la fantasy elle-même.

c. Questions de taxinomie : des « usages cultivés de la culture non cultivée »[3] ?

Au cours de leur étude des interactions entre pairs autour d'un MOOC de formation d'enseignants, Charlotte Dejean et François Mangenot remarquent que « les discussions ne donnent lieu à aucun débat. […] Il s'agit plutôt d'abonder dans le sens d'un point de vue ou d'une proposition concrète présentée par un intervenant le complétant ou le commentant, d'apporter des expériences personnelles »[4]. Les échanges entre les apprenants et apprenantes du MOOC fantasy ont au contraire suscité des conversations nourries, qui se concentrent

---

[1] *Ibid.*, p. 189.
[2] FRANÇOIS Sébastien, « Des érudits de la connaissance ? Formes d'expertise et représentations du savoir savant chez les fans de jeux télévisés », communication du 16 novembre 2017 à la MESHS de Lille, dans le cadre du colloque « Des savants amateurs aux fans experts : contours et évolutions de l'érudition, entre populaire et académique », organisé dans le cadre du projet structurant LégiPop.
[3] DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 359.
[4] DEJEAN Charlotte et MANGENOT François, « Les interactions entre pairs dans un Mooc de formation d'enseignants », *op. cit.*

notamment autour de la taxinomie, c'est-à-dire soit du classement des œuvres dans la fantasy, le fantastique ou la science-fiction, soit de la définition des différents sous-genres de la fantasy. Nous avons compté 47 fils traitant de cette question lors de la première session du MOOC, 24 dans la seconde, et enfin 37 dans la dernière – et nous avons délibérément laissé de côté les doublons monologaux. Certaines œuvres se prêtent particulièrement bien à ces discussions et apparaissent dans de nombreux fils différents : ainsi reviennent régulièrement la question du classement de *Star Wars* dans la fantasy ou dans la science-fiction, ou celle de l'œuvre de Lovecraft dans la *dark fantasy* ou le fantastique. Les romans de Jules Verne sont aussi discutés à plusieurs reprises, convoquant des débats autour des frontières mouvantes de la science-fiction, du *steampunk*, du merveilleux scientifique ou de la *gaslight fantasy*. Il arrive que certains de ces fils interrogent la proximité entre fantasy et récits mythologiques ou matière arthurienne, témoignant ici d'une confusion entre genre littéraire et registre.

Nous proposons d'observer à titre d'exemple ce fil dédié à *Star Wars*, qui date de la première session du MOOC en 2015 :

> **Fil : Star Wars : fantasy ou science-fiction ?**
>
> **maeva02 :**
>
> Bonjour, J'ai une question pour laquelle avec mon compagnon nous n'arrivons pas à nous mettre d'accord. Concernant la saga *Star Wars* : s'agit-il de fantasy ou de science-fiction ? Pour lui, il est évident qu'il s'agit de science fiction : vaisseaux, planètes etc. Pour moi, ses thèmes s'apparentent plus à la fantasy : le conseil des jedis ressemble aux réunions des chevaliers de la table ronde, l'utilisation de la force ma paraît être une forme de magie, Luc Skywalker est comme l'élu, seul capable de sauver le monde et en quête de ses origines, la religion est également présente avec Anakin qui est l'immaculée conception etc. Qu'en pensez-vous ?
>
> **Ervael** :
>
> Pour ma part je classerai simplement *Star Wars* dans la science-fantasy. Après c'est un autre débat sur ce qu'est la science-fantasy car peu de monde s'accorde sur la définition de ce sous-genre, mais pour moi il est le croisement entre la SF et la fantasy. *Star Wars* est donc l'univers qui s'accorde le plus avec cela.
>
> De manière plus objective je dirai que c'est avant tout un univers de Science-Fiction et même space opera car cela prédomine plus sur les éléments que l'on peut attribuer d'autres genre comme la fantasy.
>
> **SergeBourigeaud** :
>
> Je suis tout à fait d'accord avec tes arguments néanmoins la technologie est omniprésente (vaisseaux, droides, pistolet blaster, sabre laser) et la Force est plus ou moins expliqué au niveau moléculaire avec les midichloriens.
>
> Pour moi il s'agit donc plus de la SF que de la fantasy bien que les codes principaux des deux genres soient présents. […]

phcalvet :

De la Fantasy avec un habillage SF (space-op pour être précis). Cela rentre donc dans la catégorie Space-Fantasy...

[SPOILER] Un paysan, élevé par son oncle, découvre qu'il est fils d'un chevalier-mage tué par un chevalier félon qui a enlevé une princesse. Il retrouve l'ancien mentor de son père qui lui confit l'épée de celui ci pendant que ses parents adoptifs se font à leur tour assassiner par le félon, part à recherche de la princesse prisonnière avec l'aide de deux brigands (au grand cœur), la délivre, découvre les plans du félon et prend victorieusement d'assaut sa forteresse à l'aide de joyeux et rebelles compagnons dont la princesse était en fait l'un des chefs. (Je passe sur le triangle amoureux) [/SPOILER]

Si ce n'est pas de la fantasy... ;)

jgodard :

Dans ce cas, *La forteresse cachée* de Kurosawa Akira serait aussi de la Fantasy... La structure de l'histoire ne suffit pas à définir le genre auquel appartient une oeuvre. Même si beaucoup de romans de fantasy sont effectivement bâtis sur le même schéma que *Star Wars*, cela ne fait pour autant de *Star Wars* une oeuvre de Fantasy. Comme je l'ai déjà évoqué, on est là en présence du Monomythe décrit par Joseph Campbell dans *Le héros aux mille et un visages*, qui décrit une structure qui dépasse le seul domaine de la Fantasy. […]

Haazheelt :

Je reprends des éléments de réponse faits sur d'autres sujets moins spécifiques mais qui concernait bien *SW* (et *Dune* pour un moindre part) :

Selon la définition qui a été choisie pour ce MOOC, sachant qu'elle est ouverte, l'explication du merveilleux suffirait à faire perdre à une oeuvre son statut « fantasy » :

- S'agit-il plus précisément d'une explication ou d'une tentative d'explication ?
- Les midi-chloriens suffisent-ils vraiment à expliquer le merveilleux et le détruisent-ils ce faisant ?
- Suffit-il donc d'une explication abracadabrante ou la vraisemblance est-elle nécessaire pour faire basculer une oeuvre d'un genre à un autre ?

L'explication de la Force par les midi-chloriens n'a satisfait pratiquement personne en dehors de Georges Lucas lui-même... *SW* est notamment apprécié pour son côté spirituel et cette explication met à bat tout le système. Serait-ce simplement pour ancrer *SW* dans un genre littéraire définitif ? C'est difficile à croire.

SW est un univers qui fait se côtoyer des guerriers anachroniques et des spécialistes modernes. La technologie existe, certes, mais s'il y a une spiritualité développée autour de la Force, y'en a-t-il une autour de la technologie ? Je pense que nous sommes en présence d'une « technologie de pacotille ». Cette technologie est vide alors qu'on développe largement la Force et ses combattants. La technologie ne leur est que rarement supérieure d'ailleurs, elle est un faire-valoir en quelque sorte.

> Dans *SW*, la technologie existe, point final. Elle n'a pas de fondement autre que visuel : il y a des véhicules, des vaisseaux, des armes à énergie, etc. On ne l'explique pas (et pourtant, il faudrait expliquer pourquoi la vitesse supra-luminique et pas la téléportation par exemple).
>
> D'un autre côté, toute la structure narrative, le principe de la Force et les personnages tombent dans la fantasy la plus primitive. On est dans le merveilleux mais G.Lucas balaie ces aspects pourtant les plus prégnants de l'oeuvre avec ses midi-chloriens auxquels personne n'adhère.
>
> Pourquoi ? Parce que son explication n'est pas vraisemblable et la vraisemblance joue, me semble-t-il, un rôle pour convaincre le lecteur de ce que les midi-chloriens existent ou non. Si les lecteurs/spectateurs n'adhèrent pas, c'est qu'ils n'y croient pas (ou n'ont pas envie d'y croire).
>
> Au surplus, la vraisemblance recherchée ne proviendrait-elle pas d'une nécessité inhérente à son univers ? La science semblant y tenir une place de choix - comment faire des vaisseaux spatiaux de 10 Km de long sans science, n'est-ce pas ? - ne convient-il pas de rechercher absolument à expliquer l'inexplicable ? Pour autant, on explique le merveilleux par la biologie mais on n'explique pas comment fonctionne un moteur à hyperpropulsion !
>
> Ce côté est pourtant contredit en partie par la célèbre introduction du premier film : « A long time ago in a galaxy far, far away... ». Nous ne sommes pas dans le futur d'une part, ni même sur Terre d'autre part ! Nous sommes fort fort lointain et il y a fort fort longtemps pour reprendre une autre référence. La vraisemblance n'est-elle pas simplement ici un moyen de rendre compréhensible un autre univers aux habitants d'une planète qui s'est développée sur un principe d'évolution technologique continue : la Terre (et là, l'expression terre-à-terre prend tout son sens) ?
>
> *SW* est une oeuvre manichéenne à de nombreux niveaux, pour ne pas dire schizophrène : à la fois elle procède du merveilleux et à la fois c'est de la science fiction ! De facto, *SW* est inclassable de mon point de vue mais si je devais choisir absolument, je pencherais du côté de la fantasy. Cet univers est à l'image de notre société, la science est « maîtresse » mais les croyances existent pourtant encore !
>
> (MOOC 1, 2015)

Cet échange illustre bien le point évoqué précédemment : un développement analytique, mais sans vocabulaire technique susceptible d'être perçu comme « jargonnant » par la communauté de pairs. Pourtant, si les apprenants et apprenantes n'utilisent pas les termes de « registre », de « *topoi* » ou de « motifs », qui auraient été appropriés dans ce contexte, ils et elles repèrent ces éléments et s'en servent pour étayer leurs tentatives de classification. L'expression d'« habillage SF » employée par phcalvet montre bien que les membres des forums distinguent les codes esthétiques (droïdes, vaisseaux, sabres laser…) des mécanismes de narration : le synopsis reproduit entre les balises de « spoiler », et présenté comme un scénario-type de roman de fantasy, se différencie de son « enveloppe » science-fictionnelle. La réponse de jgodard revient sur cette première tentative d'analyse qui différencie structure et esthétique en citant la théorie du monomythe de Campbell, apportant ainsi un contre-argument érudit, mais

suffisamment célèbre, néanmoins, pour ne pas être mal reçu par la communauté. Le message de Haazheelt retient également notre attention par son renvoi à la définition de la fantasy donnée par le cours, et surtout par sa dénonciation de l'invraisemblance de la saga de Lucas, qui illustre la capacité réelle des fans à pointer les défauts des objets culturels qu'ils apprécient, loin d'être seulement « voué[s] à une participation passionnée, parfois jusqu'au chauvinisme, mais passive et fictive qui n'est que la compensation illusoire de la dépossession au profit des experts »[1].

Si ce débat sur *Star Wars* illustre l'intérêt des fans pour les questions qui concernent la porosité des frontières entre les grands genre de l'imaginaire (d'autres fils concernant *Dune* de Frank Herbert, *La Romance de Ténébreuse* de Marion Zimmer Bradley ou *La Ballade de Pern* d'Ann McCaffrey témoignent des mêmes préoccupations), les différents sous-genres de la fantasy font également l'objet de débats au fil des éditions du MOOC, et ce, en dépit des différents cours qui en expliquent les nuances et du wiki collaboratif réalisé par les apprenants et apprenantes elles-mêmes (cf.III.3.d.). Bien que les T.A. (« teaching assistant », membres du forum distingués pour leur investissement) renvoient régulièrement les participants et participantes vers le wiki ou citent les définitions du cours, ceux-ci continuent de débattre, de chercher des critères supplémentaires et d'ajouter des nuances. Il existe ainsi un véritable plaisir à définir et à classer, qui n'a rien d'essentiel à la compréhension des œuvres, mais qui permet de stimuler le débat, de permettre à chacun de citer un ensemble de références lues, d'argumenter en puisant dans les œuvres appréciées. Les apprenants et apprenantes se plaisent à réécrire les définitions, à les détailler et à argumenter autour de celles-ci, voire à en proposer des versions humoristiques, comme dans le fil « Des amateurs de dark fantasy ? » dans lequel Roelandtn définit le sous-genre en question comme celui « où Frodo aurait continué à cultiver des navets et Potter serait resté dans son foutu placard. (ah si seulement...) » (MOOC 1, 2015).

Au cours de la troisième édition du MOOC, en 2017, nous avons choisi de questionner les membres des forums à propos de ce goût prononcé pour les opérations d'étiquetage, et les réponses se sont avérées quelque peu déceptives :

> **Fil : Classification et sous-genres**
>
> **Eccentric** (Équipe pédagogique) :
>
> Bonsoir à toutes et à tous,
>
> […] J'ai remarqué, en parcourant vos échanges, que la question de la classification des œuvres de fantasy faisait partie de vos préoccupations, et j'ai lu de nombreux débats sur les sous-genres, ou sur la différence fantasy/fantastique et fantasy/science-fiction. Je souhaite donc vous demander

[1] BOURDIEU Pierre, *La distinction*, *op. cit.*, p. 450.

aujourd'hui dans quelle mesure ces différents classements vous sont utiles. Avez-vous plus de facilité à aborder une œuvre si vous savez dans quel sous-genre il est possible de la ranger ? Quelle place tient cette classification dans votre pratique de lecteur (-rice) ?

Merci par avance et bonne continuation du MOOC !

scifan (Assistant communauté d'apprentissage) :

Hello

Personnellement la classification en sous genre est un exercice que je réserve à ce MOOC.

Par contre la classification en genre guide mes lectures après de décennies de SF je ne lis quasiment plus que de la fantasy, me contentant pour la SF des films et séries.

nazonfly :

Comme ma façon de découvrir des livres est assez aléatoire, les classements m'importent peu. Ou, plus exactement, les débats sur les classements m'importent peu : chacun a sa propre définition et il est assez vain de savoir si telle ou telle oeuvre est de tel ou tel genre.

Liriel :

Je suis de formation littéraire et je comprends la raison d'être des classifications en bibliothèques et en librairies, mais en tant que lectrice, elle m'importe peu car je lis de tout. Je suis plus sensible au style de l'auteur et au « réalisme » de l'histoire.

fabbygael :

Pour moi non plus elles n'ont pas grande importance. Ces classifications me guident parfois lorsque je cherche quoi lire, car je sais avoir plus d'affinités avec ce qui relève généralement de tel ou tel sous-genre. En revanche, j'adore les débats que ces classifications engendrent, car elles sont un levier à la discussion assez simple mais toujours riche car il est plutôt rare de s'entendre sur la classification d'une oeuvre.

BenLal :

Les classifications en sous-genre ont peu d'importance pour moi en tant que lecteur/spectateur/joueur. D'autant que même si j'ai des préférences, j'aime quand même « presque tout ». Je préfère me baser sur le résumé/synopsis et/ou l'auteur.

Là où c'est parfois utile, c'est en fait pour discuter avec d'autres personnes, comme sur ce MOOC, et évoquer les styles/ambiances que l'on préfère rapidement.

slef :

Hasard et bouche à oreille sont les principaux vecteurs de découverte, avec les filons (on aime tel auteur, qui se réfère à, ou qui est cité en même temps que, voire dans certains cas qui est édité dans la même collection que...). Je ne me sers des sous-genres que négativement : si le roman se revendique de la fantaisie épique ou est connu pour en être, c'est non, car cela m'ennuie, et de plus dans ce sous-genre il est quasi systématique qu'une histoire se répande en une quantité de tomes de mille pages chacun, et donc (pour moi qui suis

> insensible au charme de ce sous-genre) avec un rapport temps/intérêt désastreux. La fantaisie épique mise à part donc, l'auteur passe avant le genre ou sous-genre. Tout n'est donc pas perdu, si on me recommande un auteur formidable dans ce sous-genre, qui sait, peut-être un jour...mais mes lectures y perdront forcément en variété vu l'investissement en temps, alors il devra être exceptionnel !
>
> **murroz** :
>
> Bonjour, Comme précédemment évoqué par certain(e)s, la classification en sous-genres m'importe peu au final. Je suis assez fidèle aux auteurs que je lis pour foncer les yeux fermés sans lire de résumé ou synopsis. Lorsque je découvre un auteur, de manière générale, je lis le synopsis du livre, et si ça me « parle » je fonce. Ou alors je lis la première page quand cela est possible, afin de voir si le style d'écriture me conviendra. Je suis très vite « lassée » par certain style d'écriture. Préférant souvent lire en VO car de très bons auteurs et livres sont desservis par les traductions. Je ne rentrerai pas ici dans le débat des choix de « non publication d'auteurs/romans étrangers de fantasy » fait par les éditeurs français... Et je me laisse également porter par l'enthousiasme de proches ou collègues pour tel ou tel auteur/livre. On est souvent agréablement surpris, sorte de « blindate » de la fantasy.

Les réponses de ce fil nient majoritairement l'importance de la taxinomie dans les pratiques de lecture, bien que celle-ci fasse constamment l'objet de débats sur les forums du MOOC. Cette déclaration quelque peu surprenante avait déjà été notée par Elodie Hommel lorsqu'elle interrogeait ses enquêtés : « 'Moi j'ai jamais labellisé dans ma tête l'appartenance d'un roman à un genre' (Maxime), 'Enfin dans mon esprit, je suis pas tout le temps à cataloguer, ça, ça, ça...' (Ophélie), 'C'est compliqué de mettre des étiquettes' (Marina) » [1].

Le rejet d'une taxinomie comprise comme une « posture savante »[2] fait écho au rapport complexe au langage de l'érudition que nous remarquions plus haut. Les apprenants et apprenantes du MOOC et les sujets de l'enquête d'Elodie Hommel semblent partager un rejet d'une certaine forme d'érudition, tout en prenant plaisir à délimiter ce qu'elle nomme des « catégories profanes »[3], c'est-à-dire à distinguer des genres et des sous-genres et à illustrer ceux-ci par des exemples. Certains membres ayant reçu une formation littéraire adoptent également cette posture, dissociant le positionnement érudit d'une pratique de lecture-plaisir, comme Liriel dans sa réponse citée au-dessus, et dont le discours est tout à fait comparable avec l'une des enquêtées d'Élodie Hommel, nommée Ophélie, qui exerce le métier de professeure de français et qui « adopte un type de lecture savant et analytique face aux œuvres classiques étudiées en cours ou lues pour compléter ses connaissances, [mais] ne se pose pas ce genre de

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

questions quand il s'agit d'un roman de science-fiction lu pour se détendre »[1]. Cette distinction est rapprochée à juste titre par Élodie Hommel des « profils culturels dissonants au sein des classes supérieures »[2] repérés par Bernard Lahire, qui pointe notamment le cas des « professeurs agrégés issus des classes moyenne ou populaire et dont les dispositions littéraires ne se sont pas systématiquement transférées à d'autres domaines »[3]. Les apprenants et apprenantes du MOOC ainsi que les personnes interrogées par Élodie Hommel ont en commun cette dissociation entre posture de classification érudite et création de catégories profanes, et rejettent également l'importance de ces opérations d'étiquetage dans le quotidien de leurs pratiques de lecture.

Il apparaît ainsi que les activités de classement sont avant tout, pour les amateurs et amatrices de fantasy, un moyen de faire naître de la discussion, de stimuler les interactions entre pairs. Les réponses des apprenants et apprenantes sur le fil « Classement et sous-genres » sont particulièrement intéressants dans cette perspective. Bien que scifan admette que la différence entre fantasy et science-fiction est importante dans ses pratiques de lecture, il affirme ensuite « […] la classification en sous genre est un exercice que je réserve à ce MOOC. », fabbygael, de son côté, écrit « […] j'adore les débats que ces classifications engendrent, car elles sont un levier à la discussion assez simple mais toujours riche car il est plutôt rare de s'entendre sur la classification d'une œuvre » et enfin BenLal confirme « […] Là où c'est parfois utile, c'est en fait pour discuter avec d'autres personnes, comme sur ce MOOC, et évoquer les styles/ambiances que l'on préfère rapidement ». Si la classification en sous-genre ne revêt donc pas une importance prépondérante dans les choix de lecture des membres, qui s'en servent de manière très ponctuelle, elle est néanmoins un élément central des pratiques de fans actives, et servent de moteur à la discussion. Les lecteurs et lectrices de fantasy utilisent ces opérations d'étiquetage et ces débats autour de la taxinomie comme des moteurs de discussion au sein d'une communauté partageant des références communes : elles permettent en effet de mettre en exergue des motifs récurrents, d'argumenter en s'appuyant sur des exemples textuels, de dégager des registres et de convoquer l'érudition « quantitative » que nous évoquions plus tôt. Cet intérêt pour la taxinomie semble donc constituer avant tout un prétexte à la discussion entre fans, au plaisir de se retrouver autour d'un objet de passion partagé. On rejoint ici les remarques de Henry Jenkins sur les fans de *Twin Peaks* dans *Fans, bloggers, gamers*[4] et dans *La Culture*

---

[1] *Ibid.*
[2] LAHIRE Bernard, *La Culture des individus*, *op. cit.*, p. 262.
[3] *Ibid.*
[4] JENKINS Henry, *Fans, bloggers, and gamers*, *op. cit.*

de la convergence[1]. Celui-ci note en effet que le plaisir de discuter et de construire des hypothèses interprétatives autour du meurtre de Laura Palmer devient supérieur à la résolution de l'enquête elle-même :

> While most critics were pushing the producers the resolve the Palmer murder before they lost all of their viewers, the computer net fans only wanted to see the enigmas expand, wanted to forestall closure in order to prolong their pleasure in playing with puzzles.[2]

Certains fans cités par Jenkins font d'ailleurs de cette contradiction un sujet de plaisanteries, admettant que si l'enquête était définitivement résolue dans les prochains épisodes diffusés, la déception de cesser les spéculations serait supérieure à la joie d'obtenir enfin une réponse. Une posture comparable à celles des apprenants et apprenantes du MOOC, qui n'accordent que peu d'importance au classement en sous-genres dans leurs pratiques de lecture, mais qui ressentent un grand plaisir à en discuter avec leurs pairs et à interpréter sous cet angle les œuvres qu'ils apprécient. La sociabilité créée autour de la question devient plus importante que la question elle-même.

Il est également manifeste qu'en discutant ainsi autour des œuvres et de leurs différents classements possibles, les apprenants et apprenantes font usage du « braconnage textuel » que Henry Jenkins emprunte à Michel de Certeau[3] dans *Textual Poachers*[4], et qui correspond à une pratique de réappropriation active. Comme l'explique Philippe Le Guern :

> […] les « braconniers » sont ceux qui chassent sur des territoires où ils ne sont pas désirés, en l'occurrence contre des producteurs qui imposent des significations et des usages, ceux de l'ordre économique dominant. Jenkins a raison d'insister sur le fait que la notion de « braconnage » ne désigne pas une théorie de la lecture à contresens (« misreading ») mais, plus positivement, une théorie de l'appropriation : l'idée d'une lecture à contresens est toujours déviante, mais dans la mesure où elle renvoie à l'idée d'une lecture qui serait objectivement juste. Or, ici, il s'agit de coexistence de significations et des plaisirs correspondants. […] Pour Jenkins, le fan n'est pas nécessairement résistant face au sens valorisé par le producteur, mais revendique plutôt ce que j'appellerais une sorte de droit à l'autodétermination sémiotique et identitaire.[5]

En questionnant sans cesse les définitions des genres et des sous-genres, et même en réécrivant les leurs, les apprenants et apprenantes du MOOC revendiquent leur droit à créer de

---

[1] JENKINS Henry, *Culture de la convergence*, *op. cit.*

[2] Nous traduisons, avec l'aide d'Amelha Timoner : « Alors que les critiques poussaient les producteurs à mettre un point final à l'élucidation du meurtre de Laura Palmer avant qu'ils ne perdent tous leurs téléspectateurs, les fans qui échangeaient en ligne ne voulaient qu'une chose : voir le mystère s'épaissir et repousser la fin pour prolonger le plaisir d'assembler les pièces du puzzle », in JENKINS Henry, *Fans, bloggers, and gamers*, *op. cit.*, p. 129.

[3] CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, France, Gallimard, 1990.

[4] JENKINS Henry, *Textual Poachers*, *op. cit.*

[5] LE GUERN Philippe, « « No matter what they do, they can never let you down... » », *Reseaux*, n° 153, nº 1, 16 février 2009, p. 19-54.

nouveaux sens possibles. Le classement d'une œuvre dans un genre ou un sous-genre implique en effet d'en faire une lecture particulière, analytique, en relevant les éléments souhaités afin de les comparer avec les définitions du cours. Cette pratique est elle-même une réappropriation : en étiquetant, les membres des forums choisissent des axes de lecture possibles et interprètent des éléments textuels. Si classer *Star Wars* dans la science-fiction implique de considérer avant tout les éléments esthétiques, le ranger dans la fantasy réclame une lecture autre, une recherche des ingrédients merveilleux et une résistance à l'explication par les midi-chloriens pourtant imposée par les producteurs de l'œuvre. En définissant et en classant, les apprenants et apprenantes s'approprient les œuvres de fantasy et s'octroient le droit de formuler des interprétations divergentes, avec un plaisir manifeste qui leur permet de mettre leurs connaissances en application.

L'intérêt marqué pour les opérations d'étiquetage se mêle parfois de procédés d'évaluation et d'expression du jugement de goût. L'exemple le plus marquant est, une fois encore, celui du module de la semaine 4 consacré à la *dark fantasy* et à la romance paranormale. Si le langage du cours a posé des difficultés de compréhension, c'est également l'objet d'étude qui a reçu des critiques, et notamment la branche plus récente de la bit-lit. Si nous avons déjà commenté plus haut les critiques adressées à la maison d'édition Bragelonne pour s'être lancée, via son label Milady, dans la parution de très nombreux titres de ce sous-genre, les membres des forums du MOOC, et notamment le public des apprenantes, critique aussi cette littérature perçue comme aliénante pour les femmes – mais sans manquer de dévaluer aussi, dans leurs messages, le goût féminin et la « mièvrerie » :

- J'apprécie les « œuvres noires » et les connais d'une manière générale beaucoup mieux que la Fantasy merveilleuse vue précédemment, mais je l'avoue, je ne crois pas pouvoir jamais adhérer à la surproduction commerciale des œuvres actuelles. Les petits vampires trop beaux pour adolescentes en rituel de passage, ce n'est pas tout à fait pour moi. Je resterai obstinément classique, opéra et dracula ! Merci très sincèrement pour cette riche semaine... (Message posté par DDisclos, fil « je suis comblée », MOOC 1, 2015)
- La littérature vampirique n'est pas ce que je préfère. Le genre a eu ses lettres de noblesse avec Bram Stocker, Le Fanu ou Polidori mais l'engouement pour cette pseudo-littérature actuelle me consterne. je ne retiendrai que le très bon *Entretien avec un vampire* d'Ann rice, tout le reste est affligeant à mes yeux, et presque toujours mal écrit. […] (Message posté par sylvieC58, fil « Semaine 4 », MOOC 1, 2015)
- […] dans la bit lit, et dans *Twilight*, les vampires comme Edward deviennent bien fades, comme fabriqués et dénaturés par les auteurs pour apparaître « bien sous tout rapport » pour que la romance devienne « acceptable » pour les adolescentes qui dévorent ce type de littérature. (le concept de « vampire végétarien qui brille au soleil » est pour moi une hérésie, une trahison aux codes/stéréotypes

> vampiriques, même moderne à la « Anne Rice » […] La littérature vampirique reste pour moi de la Dark Fantasy/ ou même de l'horreur et ne doit pas sombrer dans trop de mièvrerie ou de romance. (Message posté par Morganelafay, fil « Module vampirique et Entretien avec un vampire », MOOC 1, 2015)

Le rejet des textes se mêle ici d'une certaine condescendance à l'égard d'un lectorat considéré comme aliéné, celui des adolescentes. La dévaluation du goût des jeunes femmes fait écho à des phénomènes déjà analysés par les *fan studies*, et en particulier dans le milieu musical, où la fan est constamment menacée par l'ombre de la « groupie », comme l'explique notamment Rosemary Lucy Hill dans son travail de thèse[1]. Bien que le terme de « groupie » ne soit pas utilisé par les apprenantes du MOOC citées ici, la perception de la jeune lectrice de romance paranormale nous apparaît sensiblement similaire, et l'expression du désir féminin envers son objet d'admiration, qu'il s'agisse d'un musicien, d'un acteur ou d'un personnage fictif, est traitée de manière péjorative (les « adolescentes en rituel de passage »).

Le message de DDisclos, reproduit au-dessus, opère également une différenciation entre une « vraie » *dark fantasy*, représentée par des œuvres telles que *Le Fantôme de l'opéra* et *Dracula*, et une *dark fantasy* moins authentique, taxée de « surproduction commerciale », ce qui ressemble très exactement à ce que Philippe Le Guern constate en observant les fans de la série *Le Prisonnier*, qui distinguent, au sein même des productions télévisuelles, les productions de qualité inférieure ou supérieure :

> Ainsi les fans opèrent-ils une double distinction : ils légitiment un bien symbolique, la culture télévisuelle, démuni de légitimité par comparaison à la culture savante ; simultanément, ils adoptent un point de vue qui, à l'intérieur même du sous-champ de la culture télévisuelle, redéfinit la hiérarchie sociale des légitimités en opposant les programmes vulgaires aux programmes nouvellement consacrés (ceux qui peuvent faire l'objet d'un investissement intellectuel.[2]

De la même façon, une « véritable » littérature vampirique, incarnée par les figures de Bram Stoker ou d'Anne Rice, est opposée par les membres des forums du MOOC à la production contemporaine « vulgaire » qu'est la *bit-lit*. Lucie Bernard constatait déjà dans sa thèse consacrée aux lectrices de *Twilight* et de *The Vampire Diaries* que les *haters* de la saga de Stephenie Meyer avaient pour habitude d'afficher cette référence à une littérature antérieure considérée comme plus authentique, une « […] culture vampirique légitime dont *Twilight* serait

[1] HILL Rosemary Lucy, *Representations and Experiences of Women Hard Rock and Metal Fans in the Imaginary Community*, thèse de doctorat, sous la direction d'Ann Kaloski-Naylor, University of York, 2013.
[2] LE GUERN Philippe, *Les Cultes médiatiques*, *op. cit.*

exclu »[1]. On retrouve ici un phénomène comparable, bien que les apprenants et apprenantes du MOOC, loin d'atteindre les extrémités des *haters* de *Twilight* décrits par Lucie Bernard (qui vont jusqu'à effectuer des autodafés d'exemplaires de l'œuvre), se limitent à quelques remarques désobligeantes.

Les opérations d'étiquetage s'accompagnent ainsi d'un processus d'évaluation et parfois de hiérarchisation des genres et sous-genres, d'une manière parfois excluante envers certains genres et leurs publics. Si la critique de la *bit-lit* peut s'expliquer par un biais misogyne ayant tendance à dévaluer systématiquement les goûts féminins, ou bien par l'explosion soudaine de dizaines de titres traduits sur le marché, elle permet également aux fans experts de rehausser la fantasy qu'ils et elles apprécient grâce à la dévalorisation d'un autre objet – de la même manière que le milieu de la science-fiction avait violemment dénoncé la fantasy au moment de son apparition. Les discussions et querelles autour de la taxinomie ont cependant pour premier objectif celui de délimiter des centres d'intérêt communs, les interrogations autour de l'étiquetage constituant un véritable « moteur » de discussion, mais aussi une première clef pour structurer et organiser les savoirs collectés au fil des semaines du MOOC.

d. De la passion à l'élaboration d'un savoir partagé

Parmi les comportements que fans et communauté d'apprentissage ont en commun se distingue notamment celui de créer des contenus de manière collaborative. Dans *Textual Poachers*[2], Henry Jenkins commente en effet la propension des fans à dépasser la simple discussion autour des objets appréciés et à créer du sens collectivement, quand l'intérêt même des MOOC dits « connectivistes », modèle auquel répond le MOOC fantasy, est de mobiliser les utilisateurs autour de projets partagés, dépassant ainsi la structure de transmission verticale de l'enseignement traditionnel. La relation entre les membres des forums et les enseignants s'horizontalise alors progressivement autour de projets communs. Ce brouillage des frontières entre élève et enseignant, amateur et professionnel, ou encore fan et spécialiste, est dû en grande partie, pour Denis Cristol, à l'émergence d'internet : « chacun est libre aujourd'hui de dépasser les barrages qui limitaient, et parfois censuraient, l'expression individuelle. L'expert et l'amateur sont à cet égard à égalité de clavier »[3]. Cette horizontalisation se joue à plusieurs

[1] BERNARD Lucie, *Les filles qui aimaient les vampires : la construction de l'identité féminine dans Twilight de Stephenie Meyer et deux autres séries romanesques de bit lit, Vampires Diaries et House of Night*, thèse de doctorat, sous la direction de Gaïd Girard, Université de Brest, 2016.
[2] JENKINS Henry, *Textual Poachers*, *op. cit.*
[3] CRISTOL Denis, *Les Communautés d'apprentissage*, *op. cit.*

niveaux dans le MOOC fantasy, qui a la particularité de rassembler dans un même espace d'interaction en ligne les universitaires spécialistes et les fans érudits.

Si nous avons commenté plus haut les possibles frictions qui ont pu naître entre fans et universitaires, notamment autour de la question du lexique, il faut reconnaître que le projet d'ensemble porté par le MOOC a surtout encouragé la collaboration entre ces deux groupes. Les apprenants et apprenantes ont ainsi régulièrement apporté des éclaircissements, précisions ou corrections aux cours, mettant leurs connaissances personnelles au service de la communauté. DawnStarlight ouvre par exemple lors de la première édition du MOOC un fil intitulé « Galadriel/Goldberry » pour désamorcer l'éventuelle confusion entre les personnages de Galadriel et de Baie d'or, que le cours pouvait laisser entendre pour les non-connaisseurs de l'œuvre tolkienienne : « Le passage qui analyse la figure de Galadriel mais cite la description d'un autre personnage, Goldberry/Baie d'Or, me semble susceptible d'être mal compris pour les non-lecteurs de Tolkien (s'il y en a dans ce MOOC !) ». Une fois l'ambiguïté levée, la discussion se poursuit autour du personnage de Baie d'or, ce qui permet aux apprenants et apprenantes les plus expertes de donner aux autres des clefs de compréhension spécifiques, présentes dans des textes moins accessibles ou moins célèbres de Tolkien :

> Je viens de regarder dans Les lettres de Tolkien, très instructives pour qui veut connaître de petits détails sur son monde. Il dit clairement que Tom Bombadil a été inclus car il avait été inventé ailleurs (cd le poème Les aventures de Tom Bombadil) et parce qu'il fallait une « aventure » aux Hobbits ici. Plus loin il est dit que Baie d'or « représente en fait le changement des saisons dans une contrée de ce genre ». Personnellement je trouve très intéressant que la présence de Bombadil et Baie d'or n'ait pas d'explication claire. À la réflexion, je me dis qu'il s'agit d'une intervention du merveilleux dans un monde de fantasy, ce qui est finalement un tour de maître ! (Message posté par nazonfly, fil « Galadriel/Goldberry », MOOC 1, 2015)

Certains de ces experts et expertes s'aventurent plus loin encore dans le brouillage des frontières entre sachants et novices, avec l'accord de l'équipe pédagogique, via le statut de « Community Teaching Assistant », ou T.A. Ce statut, qui permet en premier lieu de modérer les discussions sur le forum, offre également à ceux qui l'ont acquis une légitimité toute particulière pour répondre aux interrogations de la communauté. Les TA sont en effet des pairs distingués pour leur investissement dans le MOOC. Ces membres au statut particulier sont fréquents dans le cadre de l'*e-learning* : Charlotte Dejan et Denis Mangenot les désignent via l'expression « personnes-ressources »[1], quand Denis Cristol les nomme « individus-relais »[2] :

[1] DEJEAN Charlotte et MANGENOT François, « Les interactions entre pairs dans un Mooc de formation d'enseignants », *op. cit.*, p. 425.
[2] CRISTOL Denis, *Les communautés d'apprentissage*, *op. cit.*, p. 106.

dans chacun de ces cas, ils incarnent une figure intermédiaire entre élève et formateur. La nomination en tant que T.A. est perçue comme un témoignage de confiance de la part l'équipe pédagogique, comme l'écrit par exemple Urusezel dans le fil « « Assistants de la communauté des apprenants » : « je suis heureuse de nos nominations. Une vraie reconnaissance de notre investissement » (MOOC 1, 2015). Si Daniel Le Berre insiste avant tout sur les droits de modération offerts aux T.A., ceux-ci, au fil des interactions, endossent souvent un rôle de relai, soit de la parole professorale, soit des interrogations des apprenants et apprenantes. Dans un fil intitulé « Fantasy=Fantastique ? », issu de la troisième édition du MOOC en 2017, scifan[1], un des T.A. les plus impliqués, réexplique par exemple la différence entre fantasy et fantastique en s'appuyant sur les définitions données par Anne Besson et sur un extrait de Todorov, allégeant ainsi le travail de l'équipe pédagogique.

Le procédé inverse est également repérable : dans certains cas, les T.A. ont porté les questions des membres à la connaissance des membres de l'équipe pédagogique. Dans la première édition du MOOC, par exemple, la discussion sur le fil intitulé « Lovecraft et sa démonologie » a soulevé la question de la distinction entre l'anglais « fantastic » et le fantastique dans son acception française todorovienne. La T.A. Djulaie a alors entrepris de créer un nouveau fil intitulé « Le fantastique chez les anglais » afin que la question puisse apparaître clairement pour l'équipe pédagogique (le forum souffrant trop souvent de digressions pour que toutes les questions des apprenants et apprenantes puissent être traitées).

Bien que le statut de T.A. tende à flouter les frontières entre cercle savant et public amateur, il reste néanmoins inscrit dans un système hiérarchisé, et ce sont surtout les projets collaboratifs entrepris par les apprenants et apprenantes du MOOC, et encouragés par l'équipe pédagogique, qui ont permis de relier l'investissement fanique au travail universitaire. En effet, le MOOC fantasy a mis en place des projets communautaires impliquant la solidarité entre apprenants, comme l'atelier de sous-titrage. A l'initiative de Daniel Le Berre, certains membres et T.A. volontaires ont créé des sous-titres afin que leurs pairs malentendants puissent suivre les vidéos du cours, d'une manière qui rappelle la pratique courante du *fansubbing*, que Mélanie Bourdaa considère comme un « acte de médiation culturelle » qui, bien qu'illicite, participe « à la cohérence et au rayonnement des stratégies transmédias dans une circulation mondiale et

[1] Pour ce T.A., le MOOC a dépassé le cadre de la plateforme FUN, puisque celui-ci a créé un blog personnel en lien avec le MOOC, dans lequel il relate les aventures du personnage de Roland (créé dans le cadre des histoires collaboratives, sur lesquelles nous reviendrons), commente les cours, discute de ses lectures et partage également des anecdotes personnelles.

fluidifiée des contenus médiatiques »[1]. Mais c'est surtout l'élaboration d'un wiki qui a fédéré les apprenants et apprenantes autour d'un projet commun. Si nous avons déjà mentionné les nombreux fils d'apports de référence qui illustrent la passion accumulatrice des fans, la constitution du wiki a permis de structurer le goût caractéristique de ces publics pour les projets encyclopédiques (en quête d'une exhaustivité impossible) qu'analyse Simon Bréan dans son travail sur les érudits de la science-fiction[2].

Le wiki du MOOC fantasy comprend un répertoire des œuvres favorites des apprenants et apprenantes (collecté à partir des réponses aux nombreux fils successifs créés sur la question), avec, pour chaque œuvre citée, un lien vers une base de données bibliographiques. Un lexique collaboratif répertorie également toutes les définitions des sous-genres de la fantasy, longuement débattues sur les forums. C'est à ce lexique, qui synthétise les notions du cours et cite régulièrement les propos des enseignantes, que se réfèreront ensuite les membres pour alimenter leurs discussions.

> **fairy tale fantasy** : Fantasy qui soit récupère les codes des contes classiques dans un nouveau format original et plus développé, ou qui réinvente des contes classiques en les développant, en inversant leur morale, en les adaptant pour un public plus mature, etc. *Le Magicien d'oz* et *Le Hobbit* peuvent être considérés comme des Fairytale fantasy. […]
>
> **fantastique** : le surgissement du surnaturel fait choc, fracture, dans un esprit qui ne connaissait jusqu'alors que nos lois naturelles (typologie de T. Todorov, exposée dans cours d'Anne Besson) Voir « horreur fantastique »
>
> **fantasy** (au sens strict) : mondes secondaires néomédiévaux (ex: Tolkien, G. Martin) (cours d'Anne Besson) (définition minimale) : une littérature du merveilleux contemporain, où la magie est présente, même si elle peut être discrète (cours d'Anne Besson)
>
> (MOOC 1, 2015.)

Ce travail de folksonomie, c'est-à-dire d'indexation collaborative et décentralisée, constitue pour Denis Cristol[3], la première étape de la constitution d'une communauté d'apprentissage. Mais sa fonction est surtout, ici, de structurer la passion accumulatrice et l'interrogation taxinomique dans un projet commun, qui donne tout son sens aux vives discussions qui ont lieu sur les forums. En contribuant à cette encyclopédie partagée, les apprenants et apprenantes réinvestissent le contenu du cours, mais le complètent également en faisant usage de leur savoir

[1] BOURDAA Mélanie, *Le Fansubbing, une pratique de médiation culturelle*, [http://larevuedesmedias.ina.fr/le-fansubbing-une-pratique-de-mediation-culturelle], consulté le 1 septembre 2022.
[2] BREAN Simon, « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *op. cit.*
[3] CRISTOL Denis, *Les communautés d'apprentissage*, *op. cit.*

quantitatif. L'érudition personnelle est mise au service d'une base de données partagée qui vient réconcilier la culture amateure et le savoir universitaire.

Enfin, le wiki des différentes éditions du MOOC comprend les histoires collaboratives élaborées par les apprenants et les apprenantes, qui tiennent autant de la fanfiction que d'une mise en abîme de leur propre parcours de formation. Les participants du MOOC ont effet écrit ensemble un certain nombre de récits de fantasy, en prenant soin d'organiser leur processus d'écriture via la création de fiches de personnages et l'échange sur des fils dédiés afin d'éviter les incohérences de narration. Lors du premier MOOC, le plus productif en termes de fictions collaboratives, les membres ont créé plusieurs regroupements d'histoire classés par « séries » (A, B et C.) La série B a été la plus prolifique, impliquant des apprenants et apprenantes très investis sur le forum et plusieurs T.A. Ils et elles se sont organisées sur le fil intitulé « Le coin des auteurs », qui compte 94 messages, et « Groupe B, du nouveau », qui en compte 134.

Comme le rappelle Sébastien François, la fanfiction est un « phénomène » relativement ancien, « étroitement lié au développement de la culture et des pratiques des 'fans' au cours du XXème siècle, qu'a rendu possible la diffusion croissante de produits médiatiques de masse »[1]. Les fanfictions se développent dès les années 1970 aux États-Unis parmi les fans de la série *Star Trek*, et connaissent un essor particulier avec la possibilité de publier ses écrits sur internet dans les années 1990. Henry Jenkins constate dès 1992 dans *Textual Poachers*[2] que ces productions écrites, qui exploitent le plus souvent les ellipses laissées par le support d'origine, sont de véritables outils d'appropriation et de sociabilité parmi les fans. Mais les histoires collaboratives du MOOC constituent un cas très particulier de fanfictions : ne se concentrant pas sur une œuvre en particulier (contrairement aux *Potterfictions*, par exemple), elles n'entretiennent pas le même rapport avec l'objet apprécié, qui est, cette fois-ci, un genre à part entière – et même un cours dédié à ce genre. Elles ne comportent donc pas les éléments caractéristiques des fanfictions relevées par Jenkins : loin d'explorer les relations interpersonnelles, de développer des romances ou de s'inscrire dans les interstices diégétiques, elles mettent en scène le processus d'apprentissage des inscrits du MOOC en suivant la cartographie du cours proposée par l'équipe pédagogique.

[1] FRANÇOIS Sébastien, « Les Fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? », *Agora débats/jeunesses*, n° 46, 2007, p. 58-68.
[2] JENKINS Henry, *Textual poachers*, *op. cit.*

Figure 5: Carte du MOOC fantasy

En effet, ces récits mettent en scène un groupe d'aventuriers (chaque membre de ce groupe correspondant à l'inscrit ou l'inscrite qui a créé le personnage et sa fiche), qui progressent dans le pays du MOOC en suivant le parcours de formation : le pays d'Historia dans la première semaine consacrée à l'histoire de la fantasy, le pays imaginaire dans le module sur la fantasy jeunesse, la région de Bannières puis les Marches du légendaire dans la semaine 3 axée sur les influences médiévales, la contrée de Thanateron pour la semaine 4 s'intéressant à la *dark fantasy* et à la romance paranormale, et enfin, la terre de Mediatika au cours du dernier module se focalisant sur la dimension transmédiatique de la fantasy. Lors du premier MOOC, la « série A » des récits collaboratifs met en scène, par exemple, le personnage de Doretta : celle-ci, endormie lors d'un voyage un train, se retrouve à l'auberge du Poney Fringant en compagnie d'Aragorn et des quatre hobbits de *La Fraternité de l'anneau*[1], qui lui confient la mission de trouver les runes d'Anorrân afin de sauver leur univers. Pour obtenir ces fameuses runes, Doretta doit effectuer plusieurs voyages oniriques dans les contrées du MOOC et résoudre une énigme dans chacune d'elles. Elle rencontre ainsi la fée Clochette dans le pays imaginaire, puis Merlin dans le royaume de Bannières, Vanessa Ives[2] et Dorian Gray à Thanateron, le dragon emblématique du jeu vidéo *Skyrim* à Mediatika, etc. Le processus

[1] Nous reprenons le titre issu de la nouvelle traduction de Daniel Lauzon. J.R.R. TOLKIEN, *La Fraternité de l'Anneau,* trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2014.
[2] Personnage principal de la série *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016).

d'apprentissage est ainsi mis en espace et cartographié, chaque énigme résolue représentant l'étape d'évaluation des modules. La série B, plus collaborative et prolifique, fonctionne de la même façon : les alter-egos fictionnels des apprenants et apprenantes explorent les différents pays du MOOC, y rencontrent diverses péripéties et croisent des personnages emblématiques des œuvres citées dans le cours, comme le lapin blanc d'*Alice au pays des merveilles*, Merlin l'enchanteur, Nicolas Flamel (intervenant dans plusieurs œuvres de fantasy, *Harry Potter* en particulier). Les auteurs de cette série n'hésitent pas à mettre également en scène les enseignantes du MOOC comme personnages du récit :

> Le brouhaha s'éteignit doucement, lorsqu'une femme entra sur l'estrade et s'assit sur un fauteuil de cuir, elle se présentât dans le plus complet silence.
>
> – Bonjour, je m'appelle Anne Besson, je suis maître de conférence habilitée à diriger les recherches à l'Université d'Artois, et spécialiste de fantasy.
>
> Roland compris qu'elle était une Érudite, il commençât à se détendre l'ombre disparue autour de lui le shaed prit l'apparence d'un sweat à capuche. Roland sortit d'une de ses nombreuses poches son study-pad un artefact qui n'attirera pas l'attention dans cette sphère temporelle […]. Il resta debout en haut de l'amphithéâtre, qui s'appelait Historia, prêt des portes et il enregistra. Il trouva Anne Besson charmante et surtout passionnante, elle parla de la galaxie Fantasy de ses origines, de mondes qu'il avait visités, de mondes dont il connaissait le nom, de mondes qui lui étaient totalement inconnus, elle parla de conteurs, et d'Érudits, elle parla d'époques, et de médias.
>
> (MOOC 1, 2015)

La création de ces récits collaboratifs a engendré une réflexion sur le processus d'écriture : un message de la T.A. KlarA sur le fil « Groupe B, du nouveau ! » discute par exemple des avantages et inconvénients de la méthode du « cadavre exquis » utilisée par les apprenants et apprenantes pour créer leur récit, mettant en exergue les difficultés que pose l'écriture collective et asynchrone. Les apprentis auteurs et autrices ont ainsi réfléchi à leur méthode autant qu'au récit lui-même : afin de résorber les incohérences, la structure des arcs narratifs a souvent été discutée et repensée, des intrigues parallèles ont été renommées et déplacées. Via cette écriture collaborative, les apprenants et apprenantes ont ainsi mis en application leur érudition personnelle et les savoirs acquis pendant le MOOC tout en développant des compétences rédactionnelles et une méthode de travail en équipe. Cette démarche est à relier à celle du *knowledge building*, définie comme « […] une façon de co-élaborer le savoir par engagement collectif d'un objet commun »[1], mais elle a également permis d'associer l'érudition spécifique des amateurs et amatrices aux savoirs universitaires. Le dernier épisode de l'histoire B, intitulé « Le Festin », rassemble d'ailleurs les personnages des fictions collaboratives et les membres

[1] CRISTOL Denis, *Les Communautés d'apprentissage*, *op. cit.*

de l'équipe pédagogique dans un grand banquet de célébration de la fin du MOOC, achevant la quête d'apprentissage et symbolisant l'union des pôles faniques et universitaires dans une scène de festivités typique de la fantasy.

> C'est soir de fête dans le MOOC par enchantement, de toutes les auberges, de toutes les tavernes de toutes les villes et villages, les tables sont sorties sur une seule même place, il y a là Draëlle d'Engoulevent, Sakie Lunsertin, Kwallan, Grestagebraëlle, Doretta, Eleanor, Kitty, Carmillia et Annabella, Doe, Oswin, Chevalier, La Sorcière et le Dragon, Sokhar, Alcogeek, Turgon, Cassiopée, Lisa Karoll, Ambroise le « rusé », Hélian l'Amnésique, Freya Bruma, *et bien sur Amaelle Loubière de Jolimont, ThiSBeth et jean, Jacommo et Nicolas Flamel, revenus spécialement pour la clôture du MOOC*, plus une petite dizaine de millier de personne, nos quatre compères sortent de l'auberge des lycanthropes hurlants, Le grimoire est dans la besace de Belon. Commence un festin, sans barde, présidé par les Érudites *Anne Besson, Isabelle Olivier, Emmanuelle Poulain-Gautret, Myriam White-Le Goff, et Isabelle-Rachel Casta*, acclamées à leur entrée.
>
> (MOOC 1, 2015)

Ainsi, le MOOC fantasy de l'université d'Artois a rassemblé une communauté particulièrement active, conciliant les procédés d'apprentissage avec les pratiques participatives des milieux fans. Le *knowledge building* né lors des trois éditions du MOOC a grandement bénéficié de cet entrecroisement des pratiques faniques (débats, wiki, fanfiction…) et des comportements plus scolaires, puisant dans des pratiques culturelles alternatives pour s'approprier l'objet d'un savoir universitaire lui-même en cours de construction. La corrélation entre le niveau d'engagement des membres et le sujet du MOOC nous paraît en effet essentielle. En choisissant un objet culturel peu légitime, le MOOC a réussi à fédérer ses membres autour d'un projet commun, rassemblant fans et universitaires : celui de faire de la fantasy un objet de savoir à part entière. Loin d'exprimer un sentiment de dépossession en assistant à l'institutionnalisation progressive de la fantasy, les apprenants et apprenantes du MOOC ont préféré s'impliquer aux côtés des chercheuses pour créer une encyclopédie collaborative et un ensemble de fictions nourries des concepts appris dans le cours. Les quelques conflits autour du lexique ont été dépassés par cette quête de légitimation commune. Cette coopération entre fans et milieu universitaire nous paraît emblématique de la situation contemporaine de la fantasy en France, où colloques et festivals se côtoient dans les mêmes événements et rassemblent un vaste public.

Bilan du chapitre III

La fantasy connaît à partir des années 1990 une véritable période d'expansion, dans l'espace français comme à l'échelle internationale. Si le début de la période est marqué par une diversification du corpus traduit, le genre reste encore cantonné à une niche, et c'est au tournant du siècle que la réception de la fantasy connaît un vaste bouleversement à la suite de sa mise en lumière médiatique. Projetée sur les devants de la scène grâce à de grands succès de librairie et à des adaptations cinématographiques hollywoodiennes, la fantasy est désormais reçue de manière dichotomique : si une grande partie de la population connaît de manière superficielle ses codes et stéréotypes les plus visibles, notamment grâce aux adaptations, elle reste paradoxalement méconnue et invisibilisée par la critique littéraire et par un public lettré qui ne la perçoit que comme un phénomène de mode sans profondeur. Bien que toute une génération de consommateurs culturels imprégnés de la « culture geek » des années 2000 partage un certain nombre de références communes qui impliquent la fantasy, les fandoms actifs et les érudits du genre restent des groupes nettement plus marginaux.

Autrefois exclue du champ de la culture patrimoniale en raison de sa marginalité, la fantasy l'est donc ensuite pour sa popularité, et ne gagne par sa forte médiatisation qu'une reconnaissance de surface, qui ignore l'essentiel de son corpus littéraire. La période se double pourtant d'un véritable mouvement en faveur de sa légitimation, porté à la fois par le milieu éditorial et par la recherche universitaire, qui la perçoit comme un nouveau champ à explorer. Les premières thèses et travaux consacrés au genre s'inscrivent prioritairement dans le domaine des études anglophones puis de la sociologie des publics avant de s'ouvrir vers la littérature comparée et la littérature française, notamment grâce aux travaux d'Anne Besson. La véritable particularité de ce mouvement de légitimation réside dans l'engagement important des acteurs du genre mais aussi de ses publics : comme nous l'avons montré, maisons d'édition, fans et universitaires travaillent de manière collaborative pour ériger la fantasy en véritable objet de savoir. La tenue de colloques dans les festivals d'imaginaire, la parution des actes chez des éditeurs de fantasy et les bases de données communes du MOOC sont autant de phénomènes qui témoignent de la création d'un espace d'échanges fertiles entre les tenants d'une culture légitime et les lecteurs et lectrices du genre. Richard Shusterman écrit en 1993 que « [s]i les défenses de l'art populaire ne sont pas très fréquentes, c'est en partie du fait que la plupart de ceux qui s'enthousiasment pour la culture populaire ne pensent pas que la critique intellectuelle

soit assez pertinente ni assez puissante pour mériter qu'on y réponde »[1]. Ces publics ne percevraient pas « la nécessité de défendre leur goût » face à « ce qu'ils considèrent comme des attaques bizarres d'intellectuels coincés » et ne saisiraient pas « la nécessité de trouver une justification ailleurs que dans le plaisir qu'il leur procure »[2]. Les publics de la fantasy (comme de la science-fiction) se distinguent alors de manière très nette par leur souhait de faire reconnaître la qualité de leur genre de prédilection, d'accumuler du savoir d'ordre encyclopédique et de participer au processus de légitimation en mettant leur intelligence collective à profit, aux côtés des chercheurs et des chercheuses professionnelles. Si quelques conflits ont pu apparaître entre fans et universitaires au fil des discussions sur le MOOC, ceux-ci sont restés minoritaires devant la volonté de créer du savoir de manière commune. Les auteurs et autrices participent à ce même mouvement et partagent d'ailleurs des espaces de publication avec la recherche universitaire : dans les actes des colloques des Imaginales se côtoient les retranscriptions des tables rondes et les articles tirés des communications, quand le *Dictionnaire de la fantasy*[3] dirigé par Anne Besson engage aussi bien les spécialistes universitaires que les fans érudits (notamment les membres du site Elbakin.net) et les écrivains et écrivaines françaises, complétant l'ouvrage de témoignages et de récits de fiction. La démarche de la revue para-universitaire en ligne *Fantasy Arts&Studies*[4] créée par Viviane Bergue, qui publie des numéros thématiques où se côtoient articles, illustrations et nouvelles d'auteurs et d'autrices débutantes, est également emblématique de cette coopération entre recherche et création. L'évolution même de la fantasy française participe à ce mouvement de légitimation en s'éloignant peu à peu des codes *para*-littéraires pour s'acheminer vers une revendication *littéraire* à part entière.

[1] SHUSTERMAN Richard, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *op. cit.*, p. 153.
[2] *Ibid.*
[3] BESSON A. (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*
[4] LES TETES IMAGINAIRES, *Fantasy Art and Studies*, [https://fantasyartandstudies.wordpress.com/journalrevue/], consulté le 3 octobre 2022.

Chapitre IV : (Ré)appropriations en fantasy d'expression française : de l'imitation à l'émancipation (2000-2020)

Si les années 2000 marquent un changement de paradigme dans l'histoire de la fantasy et de sa réception, cette période a également coïncidé avec l'essor d'une première école de la fantasy française. Du côté de la littérature de jeunesse, le succès marquant de *Harry Potter* incite les auteurs et autrices françaises à transposer le phénomène dans leur propre espace culturel et linguistique, et à créer à leur tour des personnages adolescents connaissant une destinée exceptionnelle dans un monde magique. La fantasy à destination du public adulte naît quant à elle sous l'égide de la pratique rôliste : de cette expérience ludique jaillit alors l'intention de parodier et de transgresser des stéréotypes qui ont été « figés » littéralement par un ensemble de règles. Tous ces cycles français, qui jouent de l'intertextualité mais proposent également une mise à distance de leurs modèles, répondent à la « contradiction dynamique » de « standardisation-invention » de la culture de masse définie par Edgar Morin, pour lequel la vitalité de l'industrie culturelle procède du « mécanisme d'adaptation aux publics et d'adaptation des publics à elle »[1]. L'appropriation de la fantasy par les auteurs et autrices françaises passe en effet par un jeu constant d'imitation et d'invention, et l'intégration des codes narratifs du genre s'effectue principalement par le détournement de ceux-ci – bien qu'il existe quelques œuvres plus conformes à l'horizon d'attente de la *big commercial fantasy* la plus médiatisée.

Nous consacrerons le premier point de ce chapitre à une analyse des « *Harry Potter* à la française » dans une perspective comparatiste, puis à une étude de leurs fandoms, ce qui nous permet d'envisager un enchâssement des réceptions successives : d'une part, la réception du texte de Rowling par les auteurs et autrices françaises qui ont proposé leurs propres cycles, et d'autre part, la réception de ces romans par des communautés interprétatives encore actives aujourd'hui – qui s'entremêle bien sûr avec celle de l'œuvre-source. Nous nous intéresserons ensuite à l'évolution plus générale de la fantasy française et au chemin parcouru par les auteurs et autrices, depuis la pratique rôliste à l'émergence d'une littérature présentant ses propres spécificités thématiques, esthétiques et politiques. La tension permanente entre application des codes et réinvention de ceux-ci, mais aussi entre belles-lettres et mauvais genres, quête de

[1] MORIN Edgar, « L'Industrie culturelle », *Communications*, vol. 1, nº 1, 1961, p. 43.

reconnaissance et plaisir d'explorer les marges, se conjuguent pour faire émerger un écosystème spécifique et largement autonome.

1. Le phénomène Harry Potter : une réception créatrice dans l'espace français

En juillet 2007, Florence Noiville publie dans *Le Monde* un article intitulé « Harry Potter et compagnie : la veine anglo-saxonne », qui réactive encore la *doxa* d'un espace anglophone plus prompt à embrasser le merveilleux tout en la questionnant : « Comment expliquer que les Anglais soient les champions de la 'fantasy', terme difficilement traduisible, qui recouvre un mélange de fantastique, d'animisme magique et de merveilleux ? »[1]. Après avoir interrogé universitaires, auteurs et éditeurs, la journaliste en conclut simplement que le merveilleux n'est jamais tombé en disgrâce outre-Manche, et conclut son article en affirmant que « si les Américains font des challengers honorables – notamment Christopher Paolini avec *Eragon*[2] ou Lemony Snicket avec *Les Orphelins Baudelaire* – , les Français, eux, restent loin derrière les auteurs britanniques »[3]. Ce constat n'est cependant pas tout à fait exact : Philippe Clermont remarque justement dans un article universitaire paru la même année[4] qu'il existe une prolifération de « *Harry Potter* à la française », soit des cycles romanesques jouant sur les mêmes codes que le best-seller de J.K. Rowling. En effet, le phénomène *Harry Potter* a suscité une forte demande éditoriale de textes employant le même canevas narratif, selon la logique commune aux industries culturelles de reproduction des formules à succès. On voit ainsi apparaître plusieurs sagas de fantasy française à destination de la jeunesse qui reproduisent, avec un certain nombre de variations, une trame similaire à celle que J.K. Rowling a popularisée[5].

---

[1] NOIVILLE Florence, *Harry Potter et compagnie : la veine anglo-saxonne*, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/07/11/harry-potter-et-compagnie-la-veine-anglo-saxonne_934278_3260.html], consulté le 14 juin 2022.
[2] PAOLINI Christopher, *L'Héritage, op. cit.*
[3] NOIVILLE Florence, « Harry Potter et compagnie », *op. cit.*
[4] CLERMONT Philippe, « Une Fantasy française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry », in Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF (dir.), *Fantasy : le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2007, p. 185-198.
[5] Nous avons commencé à explorer ce sujet dans un article, consacré uniquement au cycle de Pierre Bottero : BOUGON Marie Lucie, « Le Cycle alavirien de Pierre Bottero : un "Harry Potter à la française" ? », in Marie Lucie BOUGON, Justine BRETON et Amelha TIMONER (dir.), *Fantasy et enfance*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers Robinson », 2021, p. 145-156.

a. Les « Harry Potter à la française » : des cycles pour accompagner une « génération » de lecteurs et lectrices

Le corpus des « avatars » français de Harry Potter repérés par Philippe Clermont rassemble les cycles suivants : *Tara Duncan*[1] de Sophie-Audoin Mamikonian *La Trilogie d'Arkandias*[2] d'Eric Boisset, *Tom Cox*[3] de Frank Krebs, *Le Livre des étoiles*[4] d'Erik L'Homme et *La Quête d'Ewilan*[5] de Pierre Bottero. Nous nous appuierons ici sur un corpus similaire, à l'exclusion de *La Trilogie d'Arkandias*, dont le premier tome paraît en 1996, soit avant *Harry Potter à l'école des sorciers*[6], et en insistant sur les œuvres qui ont connu le plus grand retentissement à long terme auprès du public français et qui nous semblent donc les plus pertinentes du point de vue de la réception. Ainsi, nous nous attarderons surtout sur *Tara Duncan*, et sur les trois trilogies de Pierre Bottero (*La Quête d'Ewilan*, *Les Mondes d'Ewilan*[7], et *Le Pacte des Marchombres*[8]) se situant dans le monde secondaire de Gwendalavir – dans un souci de clarté, nous nommerons donc l'ensemble des neuf volumes le *Cycle alavirien*, suivant l'adjectif formé sur le nom de l'univers. Ces deux cycles sont en effet ceux qui ont remporté les plus grands succès commerciaux (1,3 millions d'exemplaires vendus pour *Tara Duncan* d'après les chiffres de 2014[9], 1,5 millions pour *Ewilan*[10] au moment du décès de l'auteur en 2009[11]) et qui ont suscité les phénomènes de réception les plus importants dans l'espace français.

Pierre Bottero est notamment l'auteur français le plus fréquemment cité parmi les écrivains favoris des apprenants et apprenantes de la première session du MOOC fantasy de l'Université d'Artois : il apparaît en septième position, ce qui le place devant d'autres grands noms de la fantasy anglophone, tels que C.S. Lewis ou le couple Eddings. Son décès prématuré, en 2009 dans un accident de la route[12], a été vécu comme un véritable choc par de nombreux jeunes lecteurs et lectrices. Il s'agit également de l'auteur de fantasy française qui semble avoir

---

[1] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Tara Duncan*, 13 volumes, Paris, Seuil, 2003-2004, Paris, Flammarion, 2005-2007, puis Paris, XO, 2008-2015.
[2] BOISSET Eric, *La Trilogie d'Arkandias*, Paris, Magnard, 1996-1999.
[3] KREBS Frank, *Tom Cox*, 8 volumes, Paris, Seuil jeunesse, 2001-2007.
[4] L'HOMME Erik, *Le Livre des étoiles*, 3 volumes, Paris, Gallimard jeunesse, 2001-2003.
[5] BOTTERO Pierre, *La Quête d'Ewilan*, 3 volumes, Paris, Rageot, 2003.
[6] ROWLING Joanne Kathleen, *Harry Potter à l'école des sorciers*, *op. cit.*
[7] BOTTERO Pierre, *Les Mondes d'Ewilan*, 3 volumes, Paris, Rageot, 2004-2005.
[8] BOTTERO Pierre, *Le Pacte des Marchombres*, 3 volumes, Paris, Rageot, 2006-2008.
[9] LE PARISIEN, *Littérature jeunesse : les années Tara Duncan*, [http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/litterature-jeunesse-les-annees-tara-duncan-18-09-2014-4144979.php], consulté le 31 mars 2020.
[10] Nous utiliserons *Ewilan* pour désigner les deux trilogies de Pierre Bottero mettant en scène cette héroïne, soit *La Quête d'Ewilan* et *Les Mondes d'Ewilan.*
[11] COMBET Claude, *Décès de Pierre Bottero*, [https://www.livreshebdo.fr/article/deces-de-pierre-bottero], consulté le 31 mars 2020.
[12] *Ibid.*

inspiré le plus grand nombre de travaux universitaires[1]. Des spécialistes de littérature de jeunesse, telles qu'Isabelle Olivier[2] et Christine Detrez[3], se sont également penchées sur les trilogies alaviriennes dans le cadre de leurs recherches. Au-delà des similitudes thématiques avec l'œuvre-source de Rowling, ce sont les réceptions de ces œuvres par le lectorat français et la constitution de leurs fandoms qui nous semblent particulièrement riches.

Dans ces différents cycles, le jeune lecteur ou la jeune lectrice découvre les aventures d'un personnage enfant ou adolescent, vivant dans un monde textuel actuel avant de basculer dans un monde secondaire où il prend connaissance de son héritage exceptionnel et de la destinée fabuleuse à laquelle il est promis – s'effectue alors un recentrement sur ce monde possible, qui devient le cadre principal du récit. Ce canevas correspond à des *topoi* de la littérature jeunesse et J.K. Rowling s'inspire ici de traditions littéraires multiples, à la fois des *school stories*, comme le remarque Julian Lovelock[4], des romans anglais de fantasy pour la jeunesse, comme ceux de T.H. White[5] et de C.S. Lewis, mais aussi de précurseurs plus récents, pointés par Philippe Clermont, tels que Diana W. Jones[6] (1977) et Caroline Stevermer[7] (1994) : « Dans les deux cas, initiation plus ou moins scolaire du jeune héros (ou héroïne) à la magie et aventures dans un monde secondaire merveilleux composent des récits qui ont rencontré leur public en langue anglaise »[8]. Anne Besson note également l'homogénéité de ces profils de héros et d'héroïnes de fantasy pour la jeunesse :

> Les différents portraits de ces jeunes explorateurs de mondes, doués de pouvoirs magiques, présentent une évidente homogénéité, à l'image de celle qui caractérise en première instance le genre de la fantasy […]. Avec *Bilbo le Hobbit* de Tolkien (1937) et les « Chroniques de Narnia » de son contemporain et collègue C.S. Lewis (1950-56), les traits typiques du héros de fantasy pour la jeunesse se mettent déjà en place : issus de notre monde qu'ils quittent pour l'univers merveilleux (dans le cas de Narnia), ou originaires d'une périphérie de ce dernier (la paisible Comté des Hobbits, en Terre du Milieu), les personnages appelés aux plus hautes destinées sont a priori mal adaptés à leur

[1] Voir notamment les travaux d'Aurélie Lila Palama (Université de Lorraine), d'Emilie Boulé-Roy (Université de Montréal), de Cynthia Balboa Billaux (Université de Toulon), de Magali Mathieu (Université d'Artois), de Florie Maurin (Université Clermont Auvergne), de Fatemeh Vali Gol Bedast (Université Bordeaux 3),
[2] OLIVIER Isabelle, « De l'altermondialisme en fantasy pour la jeunesse », *op. cit.*
[3] DETREZ Christine, « Les princes et princesses de la littérature adolescente aujourd'hui. Analyses et impressions de lecture », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82, nº 4, 2010, p. 75-82.
[4] LOVELOCK Julian, *From Morality to Mayhem: The Fall and Rise of the English School Story*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2018.
[5] BRETON Justine, « Pour une fantasy pédagogique : magie et apprentissage chez T.H. White », in Marie Lucie BOUGON, Justine BRETON et Amelha TIMONER (dir.), *Fantasy et enfance*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers Robinson », 2021, p. 91-102.
[6] JONES Diana Wynne, *Ma soeur est une sorcière*, trad. Florence Seyvos, Paris, Gallimard jeunesse, 1992.
[7] STEVERMER Caroline, *Deux collèges de magie*, trad. Patrick Marcel, Lyon, Les Moutons électriques, 2008.
[8] CLERMONT Philippe, « Une Fantasy française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry », *op. cit.*, p. 186.

> tâche, petits par la taille et l'ambition, ou tout simplement par l'âge et les connaissances. Projetés au cœur d'enjeux qui les dépassent, ils vont se révéler au terme d'un parcours initiatique. Rien que de très classique dans tout cela, et les nombreuses variantes contemporaines forcent plutôt le trait vers le stéréotype, en (re)mettant à l'honneur des personnages d'orphelins élus en quête d'identité ou d'écoliers rétifs à l'autorité, qui figurent comme la quintessence des qualités attribuées au héros quand il s'agit de favoriser l'identification du jeune public et la disponibilité à l'aventure. La fantasy en effet s'inscrit explicitement dans un ensemble de traditions narratives qu'elle réinvestit sans aucunement le dissimuler, car telle est justement son ambition. Elle constitue un avatar revendiqué des récits du merveilleux, mythes et contes dont elle se veut l'héritière, en même temps qu'une nouvelle branche du tronc principal des littératures de genre et de grande diffusion, le roman d'aventures. Ses héros pour la jeunesse semblent donc en toute logique retrouver les traits et les rôles qui caractérisaient déjà ceux de ces genres antérieurs, l'exotisme du cadre fictif suffisant à assurer un renouvellement minimal du répertoire des motifs.[1]

Si ces *topoi* s'ancrent dans une tradition littéraire qu'il est possible de retracer jusqu'au répertoire des contes, il est indubitable que le succès mondial remporté par *Harry Potter* a relancé l'intérêt pour ce type de récits, et que les « avatars » français du jeune sorcier se multiplient dans les années qui suivent la traduction des premiers volumes du cycle. Il ne s'agit pas, pour autant, d'accuser les auteurs français de plate imitation : si *Harry* Potter est bel et bien, dans la plupart des cas, l'œuvre-source, elle est l'objet de variations et de détournements, de jeux narratifs qui la transforment presque en anti-modèle – et c'est bien toute l'ambivalence de cette réception particulière. Si Frank Krebs admet sans difficulté s'être inspiré de Rowling, découverte grâce aux recommandations de ses élèves, pour écrire *Tom Cox*[2], Erik L'Homme raconte, pour sa part, s'être lancé un défi après la lecture de l'œuvre de l'autrice, qui devient dès lors un modèle à dépasser :

> J'ai ensuite découvert ***Harry Potter***. J'ai dévoré les trois premiers tomes en quelques jours, et j'ai ressenti cette lecture comme un défi : pouvait-on écrire une histoire de sorciers après ***Harry Potter*** ? Plongé depuis l'enfance dans l'univers des contes et légendes, amateur de SF et de Fantasy (autant d'influences que j'assume pleinement), l'idée du ***Livre des Étoiles*** m'est venue assez naturellement. […] Voilà comment tout a commencé ![3]

Il est également nécessaire de noter que certains romans français précèdent la parution de l'œuvre de Rowling, et s'inspirent donc de modèles de littérature jeunesse anglophone plus anciens : c'est le cas, par exemple, on l'a dit, de *La Trilogie d'Arkandias* d'Éric Boisset, dont

---

[1] BESSON Anne, « Les nouveaux aventuriers : exploration des mondes fantastiques », *La Revue des livres pour enfants*, nº 241, juin 2008, p. 132.
[2] ANONYME, *Rencontre avec Frank Krebs, un écrivain fantastique*, [http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fcolleges.ac-rouen.fr%2Fdunant-evreux%2FSPIP%2Fspip.php%3Farticle267], consulté le 11 février 2020.
[3] ACTUSF, *Interview d'Erik L'Homme*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-3003], consulté le 11 février 2020.

le premier tome paraît en 1996, mais aussi du cycle de *Tara Duncan* de Sophie Audoin-Mamikonian qui aurait été, d'après la biographie en ligne de son autrice, proposé aux éditeurs dès 1991, mais refusé avant que le succès de *Harry Potter* ne crée une demande pour ce type de récits :

> J'ai envoyé mon manuscrit aux éditeurs en 1991. « Trop gros » m'ont ils [sic] répondu « trop touffu » « trop magique ». Les Presses de la Cité voulaient que je le coupe en trois tomes. Comme j'avais prévu dix tomes, cela multipliait par trois et donnait trente tomes ! Pffff ! J'ai refusé et j'ai attendu…
>
> Attendu…
>
> Attendu… que les éditeurs comprennent que les adolescents aiment lire les gros livres aussi et que la magie intéresse tout le monde. Celui-qui-a-une-cicatrice-sur-le-front, Vous-savez-qui est apparu et a fait un succès incroyable. Mes filles m'ont conseillé d'envoyer mon manuscrit et…magique ! Après dix-sept ans d'attente, j'ai été publiée tout d'abord par les Editions du Seuil pour *Les Sortceliers* et *Le Livre Interdit*, puis lorsque le succès de Tara est devenu international, par Flammarion pour *Le Sceptre Maudit, le Dragon Renégat* et *le Continent Interdit*. [1]

La renommée de l'œuvre de Rowling a cependant grandement conditionné l'évolution de *Tara Duncan* : si c'est la popularité considérable de *Harry Potter* qui a permis à la saga française d'être enfin publiée et de rencontrer son public, l'éditeur a également demandé certains ajustements pour que le récit ne soit pas perçu comme une copie, comme le révèle Sophie Audoin-Mamikonian dans une interview accordée au site de fans « Génération Taraddicts » :

> **GT** : D'ailleurs au tout début de la création d'Autremonde, Tara Duncan n'était pas l'héroïne de la série, elle s'était fait voler la vedette par son frère aîné, Skyler ! Qu'est-ce qui t'as poussé à changer aussi drastiquement l'histoire originale ? Pourrions-nous avoir quelques précisions dessus ?
>
> **S. A-M** : Mon éditeur (ndlr : Le Seuil Jeunesse) ne voulait pas d'un héros garçon, à cause de *Harry Potter*, même si pour moi, Tara était autant l'héroine que Skyler. J'ai donc obéi à ses souhaits. Donc au lieu d'avoir été enlevée par Magister et que Skyler parte à sa recherche tandis que Tara parvenait à se délivrer ainsi que sa mère, c'est Tara qui était menacée mais pas enlevée.[2]

Lors d'un entretien accordé à des collégiens d'Evreux, Frank Krebs semble avoir partagé une expérience similaire, comme le relate le compte-rendu rédigé par les élèves :

> En fait, plusieurs maisons d'éditions ne voulaient pas de son manuscrit, à cause de cette ressemblance entre *Harry Potter* et *Tom Cox*. Pourtant un jour le directeur des éditions Seuil a émis une condition pour publier son histoire : que

[1] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *L'étrange auteur*, [https://www.taraduncan.com/sam-l-etrange-auteur/], consulté le 10 février 2020.
[2] GENERATION TARADDICT, *Interview*, [http://generation-taraddicts.com/Interview.html], consulté le 11 février 2020.

> sa fille l'appécie [sic] et qu'il change le nom hurluberlu qu'il avait donné au départ à Tom : Brin d'épices ![1]

La demande éditoriale apparaît donc comme double : si les romans qui partagent des traits communs avec *Harry Potter* sont susceptibles de rencontrer leur public, ils doivent cependant s'en démarquer suffisamment pour intéresser leur lectorat. La féminisation du personnage principal, dans le cas de *Tara Duncan,* apparaît comme une nécessité permettant de différencier les cycles[2] – une exigence qui n'avait pas été formulée au moment de la parution de *Tom Cox,* pourtant chez le même éditeur (Seuil jeunesse), deux ans auparavant. Peut-être est-ce une des raisons expliquant le succès moindre de *Tom Cox,* plus aisément « absorbé » par la vague *Harry Potter* que sa concurrente *Tara Duncan,* dont le prénom éponyme marquait une différence notable dès le titre.

Héros et héroïnes de ces cycles de fantasy française présentent des caractéristiques qui coïncident en effet nettement avec celles de Harry, dont le rôle semble modélisant. Ewilan partage avec lui ses yeux étonnants, ici violets (qu'elle tient de sa mère, comme les yeux verts de Harry), mais surtout sa situation d'orpheline (au moins au début du cycle[3]) adoptée par une famille à l'attitude glaciale, les Duciel, dont le patronyme même rappelle celui des Dursley ; Tara entretient au début du premier tome une relation conflictuelle avec sa grand-mère, qui l'élève depuis la mort (supposée) de ses parents. Ellana, l'héroïne du *Pacte des Marchombres,* est orpheline également, et bien que recueillie par des parents de substitution très aimants, expérimente un sentiment d'inadaptation en grandissant parmi le peuple des « Petits » alors qu'elle est elle-même un être humain. Outre la réactualisation du *topos* de l'orphelin, bien connu en littérature de jeunesse[4], l'inadéquation avec le milieu de départ semble être commune à tous les personnages : si Tom Cox a encore, pour sa part, ses deux parents, il est décrit comme un « collégien indiscipliné »[5], « assez petit pour son âge »[6], cancre à l'école et souffrant des moqueries de ses camarades. La tragédie familiale se situe en amont dans l'arbre généalogique, puisque ce sont ses grands-parents qui se sont opposés à l'antagoniste Mordom Horpilleur au prix de leur vie – poussant le père de Tom à s'éloigner définitivement du monde magique.

---

[1] ANONYME, « Rencontre avec Frank Krebs, un écrivain fantastique », *op. cit.*
[2] C'est probablement le cas aussi pour *Peggy Sue et les fantômes* de Pierre Brussolo (Plon, 2001-2006), cycle de fantasy pour la jeunesse que nous n'avons pas sélectionné dans ce corpus mais qui présente également un personnage éponyme au nom anglophone.
[3] Ewilan découvre une fois arrivée dans le monde de Gwendalavir que ses parents sont encore en vie, mais « figés » par un sortilège qu'elle devra défaire pour être réunie avec eux.
[4] BAZIN Laurent, « Topos, trope ou paradigme ? : Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse », in Nathalie PRINCE et Sylvie SERVOISE (dir.), *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 163-172.
[5] KREBS Franck, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*, Paris, Seuil jeunesse, 2001, p. 9.
[6] *Ibid.*

Guillemot, le héros du *Livre des étoiles* d'Érik L'Homme, est certainement celui qui ressemble le plus au jeune sorcier de Rowling, et son portrait, dès le début du premier tome, est très similaire à la présentation à la fois physique et morale de Harry, tourmenté par son cousin Dudley :

> Guillemot avait eu douze ans à l'équinoxe d'automne. C'était un garçon solide et résistant, malgré une apparence chétive. Il n'était pas très grand pour son âge, et cela l'ennuyait surtout parce qu'il ne pouvait pas se défendre comme il l'aurait voulu contre ceux qui prenaient un malin plaisir à le tourmenter. Ses problèmes avec Agathe avaient commencé dès la rentrée. Non pas parce qu'il était bon élève (la cible préférée des cancres fiers-à-bras), ses résultats scolaires restant volontiers dans la moyenne ; mais parce qu'il avait commis l'imprudence de venir au secours d'un petit de sixième que la bande d'Agathe terrorisait. Depuis, il était devenu leur souffre-douleur favori. C'était plus fort que lui : il se fourrait toujours dans des situations désagréables ! Arriverait-il, un jour, à maîtriser ce réflexe idiot qui, malgré sa timidité, le poussait à se mêler de ce qui ne le regardait pas ?
>
> Guillemot repoussa la mèche qui lui tombait sur le front. Ses cheveux toujours en bataille cachaient en partie ses oreilles un peu décollées, et mangeaient son visage fin et rêveur, éclairé par des yeux verts lumineux, et par une bouche qui aimait sourire. Enfin, d'ordinaire, car en ce moment précis Guillemot n'avait pas du tout envie de sourire… […]
>
> Est-ce que c'était de sa faute si son père avait décidé, peu avant sa naissance, de quitter le Pays d'Ys pour vivre en France, devenant ainsi un Renonçant et le condamnant à ne jamais le connaître ? Et Agathe, qui venait de lui prendre le précieux pendentif, l'unique héritage que cet homme avait laissé pour sa mère ![1]

Une fois encore, le héros adolescent provient d'un contexte familial troublé et ressent une forme d'inadaptation – préparant la véritable révélation de ses capacités une fois la frontière du monde secondaire franchie. L'apparition des dons magiques semble accompagner la découverte de l'héritage : à l'instar de Harry qui apprend le secret de sa célébrité dans le monde merveilleux une fois passé dans le Chemin de Traverse avec Hagrid, Ewilan découvre son illustre lignage (ses parents sont des magiciens puissants et proches de l'empereur) une fois arrivée à Gwendalavir et Guillemot élucide le mystère de sa naissance et rencontre sa véritable mère dans le Monde Incertain[2]. Leur nature exceptionnelle, bien qu'en germe, ne se révèle que via le passage dans le merveilleux – qu'il s'agisse d'une frontière réelle entre un monde et un autre, ou une frontière plus symbolique, comme dans le cas de Guillemot, qui vit déjà dans un monde où la magie est présente. Mais de manière générale, la magie semble tout d'abord un signe

[1] L'HOMME Érik, *Qadehar le sorcier*, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Le livre des étoiles », 2001, p. 12.
[2] Le jeune garçon découvre en effet qu'il a été échangé avec un autre enfant à sa naissance, et que ses véritables parents sont en vérité son maître de magie, Qadehar, et Kushumaï, une sorcière et chasseresse du Monde Incertain – une ascendance qui peut expliquer sa puissance magique.

d'inadéquation du héros ou de l'héroïne avec le monde où le récit commence, un présage de son *étrangeté*. La scène du zoo dans *Harry Potter à l'école des sorciers*, où celui-ci parvient à communiquer avec un serpent et à le libérer de son vivarium, trouve son pendant dans *Ewilan* lors d'un cours de français où l'adolescente étudie « Le Cancre » de Jacques Prévert :

> La scène que Camille se représentait avec netteté prit tout à coup dans son esprit une dimension nouvelle. Le moindre détail, la moindre teinte, étaient perceptibles, parfaitement distincts comme chaque fois qu'elle imaginait quelque chose, mais cette fois-ci, cela allait plus loin, une porte mystérieuse s'était ouverte, le tableau, les couleurs et les personnages lui appartenaient ! Elle tendit son esprit, ajouta une touche de rouge imaginaire, modifia légèrement une courbe…
>
> A côté d'elle, Salim fit un bond. Quelqu'un poussa un cri et le professeur cessa de lire.
>
> Camille ouvrit les yeux.
>
> La classe était en effervescence et c'est en suivant le regard de Salim qu'elle comprit. Derrière Mlle Nicolas, le tableau était entièrement couvert de couleurs vives, formant une image certes abstraite, mais au sens très clair : le bonheur.[1]

Ces premiers moments de « dérapages magiques », où les pouvoirs encore inconnus des personnages s'éveillent inopinément dans le monde quotidien, ont bien entendu pour utilité de préfigurer la suite du récit, mais peuvent également être interprétés, comme par Benoît Virole, comme « des actes de vengeance contre l'humiliation subie » dans le monde de départ et surtout comme des preuves « de la potentialité de chaque enfant à créer un monde différent de ses parents […] au travers de la création de nouveaux objets ou de nouvelles valeurs »[2] , les parents étant, ici, les familles adoptives plutôt que les familles biologiques : grandir dans un cadre ordinaire n'exclut pas une destinée extraordinaire. « [L]e passage du héros vers un ailleurs, de prime abord inconnu, avec la maîtrise progressive de ses pouvoirs magique, peut toujours – bien sûr – être interprété comme une métaphore du passage à l'âge adulte »[3], et cette transition s'accompagne d'une meilleure connaissance de soi – souvent acquise grâce à la magie. Il est ainsi intéressant de comparer la scène du choix de la baguette de Harry dans la boutique de M. Ollivander avec l'examen que subit Ewilan dans l'échoppe de maître Duom, magicien analyste. Harry y découvre pour la première fois son « lien » avec Voldemort, matérialisé par les similitudes de leurs baguettes, dont les plumes sont issues du même phénix – il s'agit d'un des premiers indices pointant sa nature de dernier Horcruxe, et présageant son extraordinaire

[1] BOTTERO Pierre, *La Quête d'Ewilan (intégrale)*, Paris, Rageot, 2010, p. 66-67.
[2] VIROLE Benoît, *L'Enchantement Harry Potter : la psychologie de l'enfant nouveau*, Paris, Hachette Littératures, 2002, p. 68.
[3] CLERMONT Philippe, « Une Fantasy française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry », *op. cit.*, p. 189.

destinée. Dans le cas d'Ewilan, c'est la perfection de son talent de « dessinatrice » qui est révélé : l'art magique de Gwendalavir permet en effet à ceux qui le maîtrisent de faire surgir des créations mentales dans la réalité (nous y reviendrons.) Ewilan découvre en passant un examen dans l'échoppe de l'analyste qu'elle possède le don du Dessin dans sa plénitude, équilibrant parfaitement la Volonté, la Créativité et le Pouvoir, lesquels sont rendus visibles par des cercles de couleur. Le schéma qui représente le pouvoir d'Ewilan est en effet particulier : un seul cercle noir au lieu des trois cercles de tailles et de coloris différents sur les autres tracés affichés dans la boutique.

> – Les trois couleurs primaires mélangées en quantités égales donnent du noir. Mes trois cercles sont parfaitement superposés, c'est ça ?
>
> – Tout à fait, approuva Duom. C'est un cas d'école qui ne s'est jamais produit.
>
> – Ça signifie… commença Salim.
>
> – Ça signifie, reprit l'analyste, qu'Ewilan est la dessinatrice parfaite. Cela explique pourquoi elle peut toucher la sphère graphe ts'liche et je crois qu'elle n'a besoin de personne pour voyager entre les deux mondes.
>
> Il y eut un long moment de silence, que Camille rompit.
>
> – Tout cela est bien beau, mais qu'est-ce que je dois faire maintenant ?
>
> Duom Nil'Erg réfléchit un instant.
>
> – Tu possèdes le don dans sa plénitude, c'est incontestable. Mais cela n'explique pas que tu saches t'en servir. Tu es très jeune, et il faut d'ordinaire de nombreuses années de travail pour le maîtriser.[1]

Cette scène, qui évoque un examen psychologique ou cognitif plus qu'un contrôle scolaire, permet d'introduire une forme de connaissance de soi par la magie, qui ouvre sur une prise d'indépendance et un détachement d'une cellule familiale inadaptée.

Romans de formation avant tout, ces cycles de fantasy française font en effet coïncider, à l'instar du cycle de Rowling, croissance du personnage et croissance du lectorat cible. En effet, une des grandes spécificités du « phénomène *Harry Potter* » consiste dans l'harmonie entre l'âge du héros et l'âge de son lectorat, et la publication échelonnée, qui permet à chaque tome de correspondre à une nouvelle année scolaire, a permis l'apparition d'une véritable « génération *Harry Potter* », soit une génération de lecteurs et lectrices qui a effectivement « grandi » avec le cycle, épousant l'évolution du héros à travers une lecture qui accompagne l'entrée dans l'âge adulte. Les « avatars » français du jeune sorcier usent principalement du même procédé : si l'on excepte *Le Livre des étoiles* dont le format « court » de trilogie ne permet pas cette convergence des temporalités qui dépasse la fiction, les autres cycles perpétuent une

[1] BOTTERO Pierre, *La Quête d'Ewilan (intégrale), op. cit.*, p. 133-134.

forme de « croissance » qui s'harmonise avec celle du lectorat souhaité – l'expansion quantitative va de pair, on va le voir, avec une prise en compte de la maturité supposée du public.

Ainsi, *Tom Cox* gagne un nouveau volume par an entre 2001 et 2007, et la saga *Tara Duncan* de Sophie Audoin-Mamikonian, débutée en 2003, a été augmentée d'un tome chaque année pour le premier cycle, achevé en 2015, puis a entrepris d'étendre son univers via une préquelle, *La Fille de Belle*[1], et un nouveau cycle concernant les enfants de l'héroïne, *Dan et Célia : Les Jumeaux d'Autremonde*[2]. A l'instar de Rowling, Sophie Audoin-Mamikonian a également engagé un développement de son univers via l'incorporation des fanfictions : ainsi, *La Danse de la licorne*[3], paru en 2015, se présente comme le premier tome d'un nouveau cycle, *Les Autres Mondes de Tara Duncan*, fanfiction de Thomas Mariani co-écrite avec Sophie Audoin-Mamikonian. L'œuvre se prolonge également de manière multimédiatique, démultipliant ainsi les supports de diffusion et d'extension, comme l'expliquait déjà Anne Besson dans *Lecture Jeune* en 2011 :

> Débutée en 2003, et alors présentée comme la petite cousine française de Harry Potter, la série compte un nouveau volume chaque année (8 en 2010, le neuvième annoncé pour 2011), et elle a su, quoi qu'on puisse en penser par ailleurs, se détacher de l'ombre de Rowling, au départ écrasante, pour prendre une nouvelle ampleur depuis 2010, à travers une exploitation multimédiatique ingénieuse – série animée pour la télévision sur des scénarios inédits[4], faisant à leur tour l'objet de novélisations, si bien que deux ensembles d'ouvrages se présentant comme des épisodes de Tara Duncan coexistent actuellement, les épais grands formats d'origine, les petits poches plus récents.[5]

Parmi les supports du développement multimédiatique, on trouve également des adaptations en bande-dessinée chez Jungle, un « Byook », soit un livre numérique agrémenté d'images et de morceaux de musique, lancé en mai 2012, et le site de fans « Génération Taraddicts » évoque un projet de film documentaire sur l'autrice, *Les Origines*, et de comédie musicale[6], qui n'ont manifestement pas abouti. L'expansion du cycle s'accompagne, bien entendu, de l'évolution de son héroïne éponyme : si le premier tome, *Les Sortceliers*[7], présente une adolescente, le dernier

---

[1] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *La Fille de Belle*, Paris, Editions de La Martinière, coll. « Jeunesse », 2015.
[2] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Célia et Dan, les jumeaux d'Autremonde : l'impossible mission*, Paris, XO jeunesse, 2016.
[3] MARIANI Thomas et AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *La Danse de la licorne*, Neuilly-sur-Seine, M. Lafon, coll. « Les AutresMondes de Tara Duncan », 2013.
[4] Réalisée par Eric Bastier, la série animée compte 26 épisodes de 22 minutes, diffusés sur M6 Kids et Disney Channel.
[5] BESSON Anne, *La fantasy pour la jeunesse, stagnation ou mutation ?* [http://www.lecturejeunesse.org/articles/la-fantasy-pour-la-jeunesse-stagnation-ou-mutation/], consulté le 11 février 2020.
[6] GENERATION TARADDICT, *Film*, [http://generation-taraddicts.com/Film.html], consulté le 11 février 2020.
[7] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Les Sortceliers*, Paris, Seuil, 2003.

volume, *Tara et Cal*[1], met en scène une jeune femme enceinte de jumeaux – avant de passer le flambeau à ceux-ci dans *Dan et Célia : Les Jumeaux d'Autremonde*[2], d'une manière parfaitement traditionnelle en littérature populaire (on pense aux nombreux enfants de D'Artagnan ou de Lagardère), mais qui n'est pas ici sans évoquer l'épilogue de *Harry Potter et les reliques de la mort*[3], et son prolongement dans *L'Enfant maudit*[4], fanfiction approuvée par l'autrice, et qui fait intervenir les enfants des personnages de la saga initiale. Actuellement, la saga semble être « en pause » : l'autrice a en effet fondé son entreprise de production audiovisuelle, « Princess SAM Pictures »[5], et se concentre depuis sur une nouvelle adaptation en dessin animé. Le manque de succès des suites comme *Dan et Célia* n'a pas encouragé, pour le moment, Sophie Audoin-Mamikonian à continuer à écrire des expansions via des préquelles ou des spin-offs. La nouvelle série d'animation, si elle voit le jour, pourrait cependant relancer l'intérêt pour le cycle et son éventuelle poursuite.

Le *Cycle alavarien* de Pierre Bottero s'échafaude de manière différente : il se décompose en trois trilogies, initialement parues chez Rageot, qui s'avèrent être des unités divisées en trois volumes, puis rééditées en intégrales : *La Quête d'Ewilan* (2003), *Les Mondes d'Ewilan* (2004-2005), et *Le Pacte des Marchombres* (2006-2008). Un roman isolé, *Les Âmes croisées*[6], paru de manière posthume en 2010, sert de jonction entre le monde de Gwendalavir et la trilogie de fantasy urbaine *L'Autre*[7]. L'expansion multimédiatique, bien que moins prolifique que dans le cas de *Tara Duncan*, est également observable : l'œuvre se complète en effet par un roman graphique, *Le Chant du Troll*[8], un album, *Isayama*[9], des adaptations des trilogies d'*Ewilan* et du *Pacte des Marchombres* en bande dessinée chez Glénat depuis 2013[10], et un film d'animation en préparation par les studios Andarta Pictures[11]. L'œuvre est également conçue pour accompagner un lectorat en transition de l'enfance à l'âge adulte : les deux premières trilogies, autour du personnage d'Ewilan, s'adressent directement à de jeunes lecteurs

---

[1] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Tara et Cal*, Paris, XO jeunesse, coll. « Tara Duncan », 2015.
[2] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Célia et Dan, les jumeaux d'Autremonde*, *op. cit.*
[3] ROWLING J. K., *Harry Potter et les reliques de la mort*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2008.
[4] THORNE Jack, ROWLING J. K. et TIFFANY John, *Harry Potter et l'enfant maudit*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2018.
[5] PRINCESS SAM PICTURES, *Site officiel*, [http://princess-sam-pictures.com/], consulté le 3 avril 2020.
[6] BOTTERO Pierre, *Les Âmes croisées*, Paris, Rageot, 2010.
[7] BOTTERO Pierre, *L'Autre*, 3 volumes, Paris, Rageot, 2006-2007.
[8] BOTTERO Pierre et FRANCESCANO Gilles, *Le Chant du troll*, Paris, Rageot, 2010.
[9] BOTTERO Pierre et THOUARD Jean-Louis, *Isayama*, Toulouse, Milan jeunesse, 2007.
[10] LYLIAN et BALDETTI Laurence, *La Quête d'Ewilan,* 7 volumes, Paris, Glénat, 20013-2017, LYLIAN et MAERTIN Montse, *Ellana*, 4 volumes (à ce jour), 2016-2019.
[11] ANDARTA PICTURES, *Projets*, [https://www.andarta-pictures.com/development?lang=fr], consulté le 3 avril 2020.

et lectrices, mais sa suite, *Le Pacte des Marchombres*, se focalise sur Ellana, une adjuvante d'importance des six premiers tomes, et prend une direction plus adulte. Si les romans restent accessibles à de jeunes lecteurs et lectrices qui les découvriraient en même temps qu'*Ewilan*, ils s'adressent également à un lectorat plus âgé, qui a grandi depuis la parution des premiers tomes. La réédition en poche du *Pacte des Marchombres*, en 2010, fait apparaître nettement ce dédoublement du lectorat cible via quelques pages « bonus », situées en fin de tome, dans lesquelles l'auteur commente cette transition :

> Auteur jeunesse, j'ai découvert au fil de mes histoires que je pouvais complexifier leur fond et leur forme sans perdre les lecteurs auxquelles elles étaient d'abord destinées, tout en m'ouvrant à un nouveau public, plus âgé, et, donnée essentielle, tout en continuant à me faire plaisir. [1]

Mais ces quelques pages « bonus » comprennent surtout un texte inédit au contenu érotique, qui développe une scène amoureuse tout juste esquissée dans le roman entre le personnage d'Ellana et celui de Hurj, chef de l'expédition secrète que la jeune femme a été chargée d'escorter à bon port. Pierre Bottero introduit cet ajout de fin d'ouvrage en pointant la difficulté de s'ajuster aux attentes de son public, qui comprend une part de jeunes lecteurs et lectrices, mais également d'anciens amateurs ou amatrices d'*Ewilan* qui ont désormais grandi. S'il admet avoir cherché « à laisser deviner plus qu'à expliquer, à offrir une place à l'imagination de chacun en fonction de son âge et de son expérience […] »[2], il s'adresse ensuite directement à ses lecteurs et lectrices en reconnaissant que ce procédé « donne, au final, une scène que certains d'entre [eux] ont peut-être trouvée trop sage, trop elliptique, voire un poil frustrante… »[3]. Cette évolution vers un public plus âgé se poursuit encore dans *Les Âmes croisées*, qui dépeint un univers post-apocalyptique et une société de castes évoquant fortement les dystopies *young adult*, dont la popularité commence tout juste au moment de la publication du roman en 2010 (le premier volume de *Hunger Games*[4] de Suzanne Collins vient d'être traduit en français un an auparavant). Roman de formation lui aussi, *Les Âmes croisées* est toutefois nettement plus sombre que les trilogies mettant en scène Ewilan et Ellana, et son personnage principal, Nawel, est une anti-héroïne en voie de rédemption. Née dans la caste favorisée des « Perles » (par opposition aux « Cendres »), la jeune fille est présentée d'emblée comme arrogante et ambitieuse. Dans une scène pivot du début du récit, Nawel ordonne qu'une « Cendre » soit fouettée pour l'avoir bousculée par inadvertance : le décès de cette dernière sous les coups

[1] BOTTERO Pierre, *Ellana, l'envol*, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 438.
[2] *Ibid.*, p. 439.
[3] *Ibid.*
[4] COLLINS Suzanne, *Hunger Games*, trad. Guillaume Fournier, Paris, Pocket Jeunesse, 2009.

entraîne une remise en cause profonde du système de valeurs de l'héroïne, et plus généralement de l'ordre social de la cité.

Les différents cycles français cherchent donc à reproduire l'effet de « génération » produit par *Harry Potter* en accompagnant la croissance de son lectorat : bien que les architectures du *Cycle alavirien* ou de *Tara Duncan* ne soient pas aussi transparentes que celle de *Tom Cox*, elles tentent d'épouser les attentes d'un lectorat qui passe par l'expérience scolaire et s'achemine progressivement vers l'âge adulte – Harry quitte d'ailleurs Poudlard dans le septième tome pour se consacrer à la lutte contre Voldemort, signe que le temps des apprentissages magiques touche à sa fin. Si les romans français tentent, en suivant la structure progressive de Rowling, de susciter l'engouement d'une génération, ils ne reproduisent pourtant pas le modèle des *school stories* dont l'autrice s'est inspirée, et le passage des *boarding schools* britanniques au modèle de l'école publique à la française entraîne d'importantes modifications de fond.

b. Les collèges de magie : du détournement humoristique à la distance critique

Si les romans de formation étudiés ici « grandissent » aussi avec leur lectorat, ils mettent également en scène les processus d'apprentissage via la création de structures scolaires mimétiques de celles fréquentées par les adolescents réels, le plus souvent des écoles de magie. Le personnage principal « est un collégien dans le monde mimétique de départ, et sera un apprenti sorcier dans un monde magique. Sa quête est donc aussi celle de la connaissance »[1]. Cette dimension est particulièrement prégnante dans *Harry Potter*, où les études à Poudlard s'inspirent des *boarding schools* anglaises et se calquent sur un rythme scolaire ordinaire, avec ses périodes de vacances et ses examens, ses événements sportifs, ses sorties scolaires et son bal de promotion. Pour Benoît Virole, ce procédé permet surtout de jouer avec les sensations de familiarité et d'étrangeté, présentant un ailleurs dont les codes restent pourtant très proches de l'expérience du lectorat cible :

> Des pans entiers de la vie de tout collégien sont ainsi transposés au collège de Poudlard. Il n'est donc pas étonnant que chacun retrouve dans les péripéties de la vie de Harry au collège des événements de sa propre vie. Mais cette familiarité ne prend son plein effet d'attraction que parce qu'elle est aussi transposée justement dans un ailleurs radical, celui de l'imaginaire. […] Ce contraste entre proximité et éloignement est l'un des procédés qui contribuent

[1] CLERMONT Philippe, « Une Fantasy française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry », *op. cit.*, p. 187-188.

> à l'attraction lors de la lecture de *Harry Potter*. Il est à la source de la tonalité humoristique, discrète mais efficace, de l'ensemble de l'ouvrage.[1]

C'est dans *Tara Duncan* que l'école de magie ressemble le plus à un « Poudlard à la française », bien qu'elle ne soit pas explicitement présentée comme une structure scolaire. Après sa découverte de son identité de sortcelière et son arrivée sur la planète AutreMonde, la jeune fille rejoint le rang des Premiers Sortceliers du palais de Travia. Cet édifice est, tout comme le château de Poudlard, un décor que la magie permet de personnifier :

> Si ça continuait comme ça, elle [Tara] allait connaître comme sa poche ce fichu bâtiment ! Le Palais trouvait très drôle d'ouvrir des mers, des fossés, des ruisseaux, des canyons sous ses pieds et elle devait se contrôler pour ne pas trébucher, reculer ou sauter. Seule consolation, le Palais se livrait aux mêmes facéties envers tous les jeunes sortceliers, pages et écuyers... sans compter un certain nombre de courtisans qu'il devait aimer taquiner et qui étaient également ses impuissantes victimes.[2]

Bien que leur éducation ne soit pas encadrée par des cours fixes et un emploi du temps, les jeunes magiciens que côtoie ensuite la jeune fille remplissent le rôle d'assistants pour les Hauts Mages, et leurs activités quotidiennes dans le premier volume de la saga ressemblent de très près à des leçons de magie : on y suit notamment le cours de Maître Chanfrein, qui leur apprend à chevaucher des pégases, ou celui du désagréable Maître Dragosh[3], expert en illusions (pour ne citer que quelques exemples). *Tara Duncan* joue cependant avec humour de sa proximité avec l'œuvre source, comme dans cette scène où l'héroïne interroge Maître Chem sur son apprentissage de sortcelière :

> – Vous avez des collèges de sortceliers, comme à la télévision ?
>
> Chem fronça les sourcils.
>
> – Ahhhh, la *télévision* ! Non, nous n'avons pas de *collèges de sortceliers*. Il suffit de lire les livres de sorts et ils s'inscrivent dans l'esprit pour toujours. Nous n'avons pas besoin d'apprendre...[4]

Une pirouette narrative qui permet à l'autrice de mettre à distance le cycle de Rowling tout en reconnaissant implicitement les (nombreuses) similitudes. La saga *Tom Cox* fait tenir au personnage de la tante Anna un discours similaire pour s'éloigner de l'œuvre-source, décrédibilisant les codes esthétiques de la sorcellerie que *Harry Potter* s'était plu à réactualiser :

> Tu vas trop vite, mon garçon. D'abord, tu dois chasser de ta cervelle ces idées stupides et hélas trop répandues sur les sorciers. Les hommes se complaisent à nous ridiculiser. Me vois-tu enfourchant un balai et fonçant à travers les

[1] VIROLE Benoît, *L'enchantement Harry Potter*, *op. cit.*, p. 37.
[2] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Les Sortceliers*, *op. cit.*, p. 134.
[3] Le duo formé par ce dernier et son assistance Angelica, qui se déclare l'ennemie de Tara dès leur première rencontre, rappelle d'ailleurs comme un écho les personnages du professeur Rogue et de Drago Malefoy.
[4] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Les Sortceliers*, *op. cit.*, p. 60.

> nuages, cet accessoire idiot entre les jambes ? Comme s'il suffisait d'un chapeau pointu, d'une cape ou d'une baguette pour atteindre le fantastique ! Les humains ont tendance à déformer ce qui dépasse leurs simples capacités. Tout notre pouvoir réside dans notre tête et dans l'utilisation contrôlée de notre énergie cérébrale. Bien sûr, il y a des niveaux de maîtrise. Un jeune sorcier débutant reste très limité dans ses tours. C'est pour cette raison qu'il doit subir une initiation. Plus il s'élève dans la hiérarchie, plus ses facultés augmentent.[1]

Le parcours initiatique de Tom se fait d'ailleurs hors de toute structure scolaire, comme une inversion du modèle de Poudlard : le jeune garçon poursuit en effet sa scolarité normale au collège, et se forme à la magie sur le temps des vacances – un exact opposé de son anti-modèle Harry, qui doit revenir au monde Moldu chaque été.

Les œuvres françaises ne reproduisent pas fidèlement le motif structurant de l'école de magie, mais la dimension scolaire y est néanmoins très présente. Dans *Le Livre des étoiles*, l'emploi du temps de Guillemot au Pays d'Ys permet aux apprentissages scolaires et magiques de se côtoyer. Le cycle d'Erik L'Homme présente en effet une conception de monde originale : le Pays d'Ys, où commence l'intrigue, est déjà un lieu intermédiaire entre le Monde Certain (monde actuel) et le Monde Incertain, « étrange et fantastique »[2]. Le récit permet donc la naissance d'un jeu d'hybridations entre le quotidien ordinaire d'un adolescent et quelques effets d'étrangeté et d'exotisme :

> Il récapitula : aujourd'hui il avait raté les maths et l'escrime ; il rattraperait ça ce week-end. Hier et avant-hier, en revanche, c'était plus grave : natation (il tâcherait de nager demain soir pour ne pas prendre de retard sur le programme), korrigani (la langue des Korrigans : il détestait), français (il ne se rappelait plus si c'était grammaire ou explication de texte), physique-chimie (en ce moment ils apprenaient la carte compliquée des vents du Pays d'Ys) et ska (langage en usage dans le Monde Incertain, qu'on leur enseignait pour leur culture générale, comme le latin dans le Monde Certain : plutôt facile).[3]

Ce jeu, comme le note Philippe Clermont, permet de favoriser l'identification du jeune lecteur ou de la jeune lectrice à l'aide d'éléments familiers qui rendent l'introduction du merveilleux plus facilement accessible : « En termes de vraisemblance romanesque, on retiendra également l'ancrage du début du récit dans un monde mimétique du réel (avec son cortège de situations quotidiennes, de références à la famille, au collège, de représentations des codes langagiers des jeunes) facilite sans doute l'accréditation de l'autre monde, qui est découvert, une fois le passage effectué. »[4] Les scènes scolaires sont moins fréquentes chez Pierre Bottero, mais très signifiantes néanmoins : dans le tout premier tome du cycle, avant le « pas sur le côté » dans le

[1] KREBS Franck, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*, *op. cit.*, p. 49.
[2] L'HOMME Érik, *Qadehar le sorcier*, *op. cit.*, p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 35.
[4] CLERMONT Philippe, « Une Fantasy française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry », *op. cit.*, p. 190.

monde de Gwendalavir, la jeune fille est en effet décrite comme une enfant surdouée, qui ne trouve pas sa place dans le système scolaire français.

> Elle se sentait une nouvelle fois en porte-à-faux par rapport à l'école. Elle était dévorée par l'envie d'apprendre, de comprendre, de savoir, et les profs la laissaient sur sa faim. Elle avait vite saisi qu'ils ne tenaient pas spécialement à avoir en face d'eux une fille surdouée, aux connaissances vastes et à l'esprit vif. Pour la plupart, l'élève idéal n'était pas un élève intelligent, mais un élève travailleur, calme et obéissant. Elle se savait incapable d'entrer dans ce moule, mais s'efforçait de faire semblant.[1]

Les quelques passages qui décrivent Ewilan à l'école, avant ses retrouvailles avec le monde magique où elle est née, portent sur cette inadaptation. S'il faut bien entendu y voir les prémisses de l'introduction des dons magiques du personnage, comme dans la scène du zoo dans *Harry Potter à l'école des sorciers*, il est manifeste que Pierre Bottero, ancien instituteur, y livre une critique du système scolaire français. Dans un entretien paru dans *Lecture Jeune* en 2009, Pierre Bottero exprime en effet ses réticences vis-à-vis d'un enseignement trop uniforme, et se positionne en faveur d'un apprentissage plus différencié de la lecture :

> **LJ** : Le fait d'être devenu auteur a-t-il modifié votre approche du métier d'instituteur ?
>
> **PB** : Oui, dans l'enseignement de la lecture. J'ai notamment abandonné l'idée selon laquelle tout le monde devait lire le même livre. J'avais une multitude de bouquins et je proposais tel titre à tel élève, parce que, selon moi, il lui convenait, sans faire ensuite de contrôle. J'ai dissocié le plaisir de la lecture qui, on l'oublie trop souvent, s'enseigne lui aussi, de l'évaluation des compétences et des capacités.
>
> **LJ** : Mais l'idée d'une culture commune ne vous semble-t-elle pas importante ?
>
> **PB** : Non, ça ne m'intéresse pas. La culture commune se fait d'elle même, par les échanges humains. Mais vouloir une culture unique génère de l'appauvrissement. Une culture « à objectifs » me semble dangereuse. [2]

Le passage d'Ewilan dans le monde de Gwendalavir permet l'apparition d'une autre structure scolaire mimétique : l'académie d'Al-Jeit, dans laquelle la jeune héroïne suit quelques leçons au cours de la seconde trilogie, avant de partir de nouveau à l'aventure. Bien qu'assez bref, cet interlude est néanmoins très important dans l'évolution du personnage. Si Harry, une fois à Poudlard, expérimente à la fois un grand émerveillement devant le monde magique et un sentiment d'ignorance profonde de ses codes, Ewilan vit son passage à l'académie de manière contrastée. En effet, bien que le sentiment d'inadéquation qu'elle ressentait dans le collège du

---

[1] BOTTERO Pierre, *La Quête d'Ewilan (intégrale)*, *op. cit.*, p. 65-66.
[2] CLERC Anne et SAGNET Hélène, « Rencontre avec Pierre Bottero », *Lecture Jeune*, n° 131, septembre 2009, p. 9-10.

monde premier ait disparu, Ewilan possède un don de dessinatrice (soit de magicienne, nous y reviendrons) plus développé que celui de ses professeurs, et ne bénéficie pas toujours de leur enseignement – bien qu'elle admette avoir de nombreuses choses à apprendre de leur expérience. Son passage par l'académie d'Al-Jeit lui permet aussi de défier, à sa manière, l'autorité professorale, en s'opposant à l'exercice demandé par Maître Elis, qui lui demande de reproduire en série une rose de cristal créée par la magie :

> Ewilan se glissa dans l'Imagination. Elle savait que ses camarades ne créaient qu'une reproduction à la fois car ils étaient incapables de gérer simultanément plusieurs paramètres. Cela l'avait toujours surprise, dessiner était si naturel pour elle. Si facile. Elle imagina un immense bouquet de roses de cristal qui se matérialisèrent soudain sur la table, écrasant par leur nombre la prestation des autres étudiants. […]
>
> La fleur lui paraissait moins miraculeuse tout à coup, sa beauté comme ternie par l'éclat de ses rivales. Ewilan se coula à nouveau dans l'Imagination. Le bouquet qu'elle avait créé cessa d'exister. Le test s'acheva à cet instant précis. Maître Elis, sans jeter un œil aux autres étudiants, s'avança vers elle.
>
> – Que se passe-t-il, Ewilan ?
>
> Elle sourit devant l'inquiétude du professeur et lui tendit la fleur de cristal.
>
> – Tenez, lui dit-elle. Certains miracles sont faits pour rester uniques.[1]

Ewilan porte ainsi sur la magie un regard d'artiste, renonçant à la compétition entre pairs et sacrifiant la performance à la beauté.

La structure scolaire apparaît régulièrement, chez Bottero, comme une institution à défier. Dans *Les Âmes croisées*, Nawel est une « aspirante » au début du récit, soit une jeune étudiante dans l'académie qui forme la caste des Perles. Elève rebelle, régulièrement punie par ses enseignants, elle critique de manière virulente la formation qui lui est dispensée, et notamment l'artifice de la cérémonie au cours de laquelle les aspirants sont amenés à choisir leur voie (prêtre, historien, géographe, mage, dirigeant…), qu'elle accuse d'être truquée par les parents des candidats. L'édifice même est décrit comme un lieu carcéral :

> La tour Nord de l'école des Aspirants, utilisée pour conserver les archives de l'établissement, n'était pas à proprement parler une prison mais elle était ceinte d'un profond fossé, ses fenêtres, sur la moitié de sa hauteur, étaient protégées par d'épais barreaux d'acier et la porte unique qui permettait d'y accéder, lourde et bardée de fer, était surveillée par un garde revêche qui avait tout d'un geôlier.[2]

[1] BOTTERO Pierre, *Les Mondes d'Ewilan : l'intégrale*, Paris, Rageot, 2010, p. 306-307.
[2] BOTTERO Pierre, *Les Âmes croisées*, *op. cit.*, p. 19.

Au-delà des structures scolaires, ce sont des modèles d'apprentissages fondés sur une relation exclusive entre maître et élève qui semblent avoir la préférence des auteurs français. Si Harry suit également quelques leçons particulières[1], et bénéficie d'une relation privilégiée avec Dumbledore, son enseignement se fait majoritairement dans une salle de classe. Les romans français semblent privilégier au contraire une transmission directe, où s'instaure un véritable respect mutuel entre enseignant et apprenti. Ce modèle de transmission est également hérité d'une riche tradition littéraire de romans d'apprentissages, et les œuvres de T.H. White, qui décrivent des duos formés par un jeune apprenti et un vieux sorcier excentrique[2], semblent avoir joué un rôle modélisant, probablement transmis par l'intermédiaire du *Merlin l'enchanteur* de Disney (1963), qui est une adaptation de *L'Epée dans la pierre*[3] (1938). Si Dumbledore et son style vestimentaire original en est un des exemples les plus frappants, le Haut Mage Chem de *Tara Duncan* correspond également à cet archétype :

> Quelques instants passèrent et le chien revint avec un drôle de bonhomme emmitouflé dans une robe tunique bleue, fendue sur le côté, parsemée de dragons argentés et dont les yeux dorés disparaissaient à moitié sous l'invraisemblable tignasse blanche couronnant son crâne. On aurait dit une sorte de vieux hibou. Il portait des chaussures d'argent au bout recourbé dont la matière luisante était parcourue de vaguelettes bleutées.[4]

Maître Duom, le magicien analyste qui évalue les pouvoirs d'Ewilan et lui dispense un premier enseignement (bien que très informel), peut également être assimilé à cette figure, souvent traitée de manière humoristique. C'est son pendant féminin qui apparaît dans *Tom Cox,* avec le personnage de l'excentrique tante Anna :

> Elle était sans doute très âgée car de fines rides parcouraient son visage. Cependant, une expression de malice et une extrême vivacité animaient toute sa personne, de sorte qu'elle semblait vieille et jeune à la fois. […] Contrairement aux grands-mères que je croisais dans la cité, elle n'affichait pas de discrétion dans l'attitude et encore moins dans l'habillement ! Une robe d'un rouge sang, constituée d'une superposition de voilages, lui tombait jusqu'aux pieds et dénudait ses bras frêles. Une ribambelle de bracelets d'argent tintinnabulait sur ses avant-bras. Et pour couronner le tout, un immense chignon roux se dressait sur son crâne, évoquant davantage une crinière en furie que la coiffure d'une femme du troisième âge ![5]

Si ce personnage est bien l'initiatrice du héros, celle qui lui permet d'entrer dans le monde magique et de découvrir son héritage, elle n'est cependant pas une enseignante au sens strict :

---

[1] Avec le professeur Lupin, qui lui apprend à résister aux Détraqueurs dans *Le Prisonnier d'Azkaban*, puis avec le professeur Rogue, qui lui enseigne l'occlumancie dans *L'Ordre du Phénix*.
[2] BRETON Justine, « Pour une fantasy pédagogique : magie et apprentissage chez T.H. White », *op. cit.*
[3] WHITE T. H., *L'Epée dans la pierre*, trad. Jean Muray, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque verte », 1965.
[4] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Les Sortceliers*, Paris, Seuil, 2003, p. 50.
[5] KREBS Franck, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*, *op. cit.*, p. 32-33.

la formation magique est en effet dans ce récit une trajectoire individuelle, qui passe par l'exploration de différents mondes possibles.

> L'apprentissage des élèves sorciers se poursuit par le passage des Portes. Il y en a sept, qui correspondent à des degrés d'élévation dans la hiérarchie des magiciens. Derrière chaque Porte s'ouvre un nouveau territoire que le nouveau venu doit explorer. Il lui revient de passer une épreuve que choisit le gardien de la Porte. S'il rencontre le succès, il grimpe d'un grade et peut se présenter à la Porte suivante. S'il échoue, il ne sera plus autorisé à concourir et devra se contenter du niveau atteint.[1]

L'éducation apparaît ainsi comme un cheminement personnel, et épouse d'ailleurs, avec son système de portes à déverrouiller et de mondes à découvrir, les différents niveaux des jeux vidéo dont Tom est un grand amateur. Cette exploration d'univers rythme ainsi la continuation du cycle : si le premier tome, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*[2], projette Tom dans la Chine médiévale, les suivants lui permettent d'entrer dans d'autres époques, avec des titres généralement transparents tels que *Tom Cox et l'œil du pharaon*[3], *Tom Cox à la poursuite de Merlin*[4], *Tom Cox et le diable du tsar*[5]... Une telle formation, ludique, n'exclut cependant pas les savoirs livresques. Max, un sorcier érudit transformé en lézard, confie en effet au jeune garçon quantité d'ouvrages à étudier pour préparer ses explorations. Si le héros, rétif à l'apprentissage scolaire, commence par aborder l'exercice avec peu de bonne volonté, il finit par comprendre l'interaction entre savoir écrit et usage pratique, et se met à envisager différemment cette dimension de sa formation : « Désormais, je saisissais l'importance de ces lectures. Elles ne me parurent plus du tout fastidieuses, au contraire, je me projetais maintenant dans chacune des anecdotes, me demandant comment moi-même, j'aurais procédé face à tel ou tel péril »[6].

L'œuvre prône ainsi un modèle d'apprentissage qui lie théorie et pratique, savoir livresque et expérience personnelle. Si, au collège, la passion de Tom pour les jeux vidéo au détriment des devoirs et de leçons fait de lui un cancre moqué, elle devient un atout dans sa formation de sorcier au même titre que la culture historique apprise dans les livres de Max – le roman de formation devient alors une défense d'un apprentissage qui ne délaisse pas la dimension ludique. L'antagoniste principal de la saga, Mordom Horpilleur, a d'ailleurs pour stratégie d'empêcher les jeunes sorciers de se former, et utilise, dans le premier volume du

---

[1] *Ibid.*, p. 65.
[2] KREBS Franck, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*, *op. cit.*
[3] KREBS Franck, *Tom Cox et l'oeil du pharaon*, Paris, Seuil jeunesse, 2002.
[4] KREBS Franck, *Tom Cox à la poursuite de Merlin*, Paris, Seuil jeunesse, 2003.
[5] KREBS Franck, *Tom Cox et le diable du tsar*, Paris, Seuil jeunesse, 2005.
[6] KREBS Franck, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*, *op. cit.*, p. 60.

cycle, l'astrologue de l'impératrice de Chine pour faire prisonnier le gardien de la première Porte. S'il s'oppose donc, au sein de la diégèse, à la formation des nouveaux sorciers pour qu'ils n'aient pas les capacités de concurrencer son pouvoir, il empêche également le roman de formation de suivre son cours si Tom ne parvient pas à déjouer son stratagème. Dans le second volume du cycle, il envoie encore ses émissaires au collège de Tom, sous l'identité de professeurs, afin de tyranniser les élèves et de les surcharger de devoirs et des punitions. Le système scolaire institutionnel est ainsi nettement du côté de l'ennemi, et bloque les apprentissages personnels et fertiles que Tom effectue hors du cadre de la classe, chez la tante Anna et dans son exploration ludique des mondes possibles.

La critique des apprentissages scolaires apparaît ainsi nettement dans *Tom Cox*, et c'est aussi le cas dans le cycle alavarien de Pierre Bottero – il est ici utile de noter que les deux auteurs ont exercé des professions d'enseignants, en cycle élémentaire ou secondaire. Tous deux semblent valoriser des modèles de formation qui sortent du cadre de la classe et de la transmission verticale : chez Bottero, c'est en particulier la relation privilégiée qu'entretiennent maître et élève dans *Le Pacte des Marchombres* qui permet de critiquer, en creux, d'autres modèles éducatifs. La compétition entre pairs est notamment montrée comme une force négative : Ellana réussit mieux sur la voie des marchombres que son camarade Nillem car elle cherche uniquement à se perfectionner, et non à concourir avec lui. Jilano, son maître, l'encourage à se surpasser sans créer, lui non plus, de rapport compétitif :

> – Nillem tire mieux à l'arc que moi. Si je me fixe comme but de devenir plus forte que lui, j'y parviendrai peut-être, mais qu'adviendra-t-il ensuite ? Quel rival chercherai-je à dépasser lorsque je serai la plus grande archère au monde ?
>
> – Devenir la meilleure au monde ne te semble pas un objectif suffisant ? s'étonna Nillem.
>
> – Non, parce qu'il est accessible et marque donc une fin, alors que la voie des marchombres est infinie. Si, en revanche, je cherche à devenir meilleure que moi-même, je ne m'arrêterai jamais.
>
> Jilano prit la parole, une flamme douce dans ses yeux bleu pâle.
>
> – J'ai pourtant l'impression lorsque je t'entraîne que tu tentes de m'égaler. Peut-être même de me surpasser…
>
> – Non, répondit Ellana avec ferveur. Ce n'est pas vrai. Pas vous ! Vous me guidez sur la voie et je vous suis. Vous croyez en moi et je progresse. Je… je…
>
> Sa voix se brisa. Ce qu'elle ressentait se situait au-delà des mots, si fort, si vrai, et elle rageait de ne pas pouvoir l'exprimer. Ce fut Sayanel qui lui tendit un stylet. Elle le saisit avec un regard reconnaissant et, sans réfléchir, traça trois lignes sur le bois de la table.
>
> *Force lumineuse et bienveillante*

Gratitude infinie pour celui qui guide

Respect.[1]

La suite du récit confirme la qualité de ces valeurs éducatives, puisqu'Ellana accède à l'étape supérieure de son initiation, une greffe physique obtenue au terme de l'ascension d'une montagne sacrée, quand Nillem échoue et rejoint la faction maléfique des Mercenaires du Chaos. La critique de la compétition entre pairs apparaît également dans *Ewilan* au sein de l'académie d'Al-Jeit : les jeunes dessinateurs, après le départ d'Ewilan, renoncent à un enseignement fondé sur la transmission verticale et les examens qualifiants, et découvrent une nouvelle manière d'actionner leur magie, collectivement, en créant ce qu'ils appellent la « desmose », une combinaison des termes de « dessin » et d'« osmose. » C'est le développement d'une solidarité et d'un effort commun qui est mis en valeur par la fiction, et il en est de même dans *Les Âmes croisées*, une fois que Nawel a quitté l'académie des aspirants pour rejoindre le corps des Armures, où elle découvre une véritable adelphité avec ses pairs. Le roman reproduit d'ailleurs le même antagonisme entre deux modèles éducatifs concurrents, l'école et la formation individualisée : le Donjo des Armures, où Nawel poursuit sa formation après avoir choisi sa caste contre la volonté familiale, s'oppose en effet à l'académie des aspirants décrite au début de l'œuvre. Loin d'être présenté comme une structure carcérale, le Donjo encourage ses apprentis à partir à l'aventure pour confirmer leur vocation et privilégie une transmission personnalisée au groupe-classe. Nawel, à l'instar d'Ellana dans *Le Pacte des Marchombres*, y suit une forme de « routine vertueuse », principalement dédiée au développement de ses capacités physiques. Les différentes figures de mentors qui éduquent la jeune fille conjuguent inflexibilité et bienveillance :

> Ses journées suivaient un rythme immuable. Elle se levait avant le soleil, courait une heure, parfois deux, effectuait une éprouvante série d'assouplissements sous le regard impitoyable de Louha, travaillait sa musculature avec Jehan – elle avait fini par comprendre, que, malgré sa stature, Jehan était une femme – , l'équilibre et la coordination de nouveau avec Louha, puis se joignait aux groupes qui étudiaient le maniement des armes auprès de professeurs émérites, souvent Anthor Pher en personne.
>
> A la tombée du soir elle retrouvait Lyiam pour une leçon particulière de combat à mains nues qui achevait de l'épuiser. Avenant et plein d'humour le reste du temps, Lyiam se transformait dès qu'il montait sur le tapis et devenait un professeur, certes efficace et pédagogue, mais surtout froid et impitoyable. Nawel lui devait les ecchymoses les plus marquées qui constellaient son corps. Consciente qu'il agissait dans son unique intérêt, elle parvenait toutefois à ne pas lui en vouloir. A ne pas trop lui en vouloir.

[1] BOTTERO Pierre, *Le Pacte des Marchombres : l'intégrale*, Paris, Rageot, 2011, p. 249.

> Anthor Pher supervisait son entraînement. Lorsqu'il ne lui dispensait pas de cours, il se débrouillait pour assister à ceux qu'elle suivait, au moins en partie, et n'hésitait pas à lui donner son avis, rarement positif.
>
> Nawel progressait pourtant. Ceux et celles qui lui enseignaient les subtilités du combat, du tir ou de l'équitation, la complimentaient régulièrement et, alors que les semaines s'écoulaient, elle sentait approcher le moment où elle revêtirait son armure.[1]

La formation de la jeune femme se poursuit également sur le plan moral : celle-ci est en effet amenée à sacrifier sa chevelure blonde, qu'elle considère comme sa plus grande beauté, afin d'abandonner sa vanité de Perle élevée dans les plus hautes sphères sociales, et doit, avant de revêtir son armure, se confronter au mari de la Cendre qu'elle a fait tuer au début du roman, afin de se libérer du fardeau de son passé. Corps et esprit sont étroitement mêlés dans les initiations botteriennes : chez les Armures comme chez les Marchombres, l'entraînement physique s'entremêle de spiritualité. Une des épreuves passées par Ellana, l'Ahn-Ju, a pour première étape un jeu de questions-réponses d'ordre poétique où les valeurs marchombres doivent transparaître. L'écriture de courts poèmes, dont la forme en trois vers évoque le haïku japonais, fait également partie intégrante de la vocation des marchombres – rejoignant l'inspiration extrême-orientale, très nette dans tout le cycle botterien. Celui-ci présente une alternative au motif récurrent de l'école de magie, prenant de cette manière son indépendance vis-à-vis du modèle de Rowling, et dénonçant, en creux, les institutions scolaires.

Il peut paraître surprenant que l'école publique française, modèle *a priori* plus égalitaire que les écoles privées anglaises dont le fonctionnement et les codes esthétiques de Poudlard sont directement inspirés, soit le plus critiqué : Rowling ne propose en effet aucune remise en question du système scolaire dans son ensemble, seuls quelques mauvais professeurs ternissent l'expérience des personnages principaux qui sont, dans l'ensemble, heureux de poursuivre leurs études dans une école aussi particulière (et sélective, mais sur critères magiques). Il est possible d'identifier ici la distance critique fréquemment présente en fantasy française, et déjà observée plus haut dans ce chapitre : la découverte du genre *a posteriori* suscite chez les auteurs et autrices le désir de se différencier d'une œuvre déjà perçue comme un modèle. Mais une dimension engagée est aussi discernable dans ces choix narratifs : certains des cycles français développent en effet un propos plus explicitement politique que leur prédécesseur britannique.

[1] BOTTERO Pierre, *Les Âmes croisées*, *op. cit.*, p. 277-278.

c. *Une fantasy plus engagée qu'enchantée ?*

Au-delà des cadres structurants des écoles de magie, les univers dans lesquels évoluent héros et héroïnes des cycles français bénéficient d'une construction soignée, qui suscite certes de l'émerveillement mais qui cherche également à tenir un propos sur le monde premier. On y rencontre ainsi régulièrement une esthétique médiévalisante, qui permet de mettre en jeu des questions écologiques – déjà soulevées par la fantasy tolkienienne. Si Poudlard est éclairé à la lueur des chandelles et résonne du grattement des plumes sur le parchemin, les mondes développés par les auteurs français se présentent parfois très explicitement comme des réponses à une modernité considérée comme néfaste. Cette critique de la modernité, qui constitue l'un des *topoi* du genre, a conduit la fantasy, comme le souligne Isabelle Olivier, à être régulièrement accusée de conservatisme :

> La *fantasy* est un genre maintes fois taxé d'escapisme et de conservatisme tout à la fois. En effet, l'immersion qu'elle propose dans des mondes imaginaires relevant de temps mythiques ou d'ères anciennes serait de nature régressive. Le genre serait donc au mieux en apesanteur du monde réel ; au pire, il véhiculerait des idéologies conservatrices, voire douteuses.[1]

Pour autant, les mondes possibles qu'elle propose amène Anne Larue à s'interroger plutôt sur la question de l'altermondialisme : « On rêve d'arbres et de campagne, on promeut avec émotion un autre monde possible. La fantasy serait-elle une autre forme du cri de Seattle : 'un autre monde est possible' ? La fantasy, avec ses 'autres mondes', serait-elle essentiellement... altermondialiste ? »[2]. C'est effectivement dans cette direction que les créateurs des « *Harry Potter* à la française » s'orientent : les mondes dans lesquels les héros adolescents poursuivent leurs aventures sont des lieux où la magie permet de se passer d'électricité et d'énergies fossiles, et où la nature semble mieux préservée. Le propos écologique est tout à fait explicite dans *Le Livre des étoiles*, où l'électricité du monde de Guillemot est exclusivement produite par des éoliennes et des panneaux solaires[3]. La critique du Monde Certain (monde actuel) est d'ailleurs clairement formulée par les personnages : « […] Je ne leur envie pas leur air pollué et leur eau qui pue la Javel »[4] s'exclame ainsi Romaric. Le Pays d'Ys apparaît en effet comme une forme d'utopie qui entremêle les avantages du monde actuel et de ses technologies avec le plaisir nostalgique du médiévalisme. Contrée préservée et hors du temps, elle semble réunir le meilleur

---

[1] OLIVIER Isabelle, « De l'altermondialisme en fantasy pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 129.
[2] LARUE Anne, *Fiction, féminisme et postmodernité : les voies subversives du roman contemporain à grand succès*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 36-37.
[3] L'HOMME Érik, *Qadehar le sorcier*, *op. cit.*, p. 22.
[4] *Ibid.*, p. 99.

des deux mondes dont elle est la voisine, la magie et l'esthétique archaïsante du Monde Incertain, mais aussi le confort du Monde Certain, avec électricité (verte), Nutella et télévision :

> Le Pays d'Ys, comme Guillemot l'avait appris en cours d'histoire et de géographie, avait été, huit siècles plus tôt, un petit morceau des côtes françaises qui s'était détaché au cours d'une effroyable tempête. Ys avait alors dérivé vers le large, puis des vents contraires l'avaient ramené vers les terres, où il avait repris sa place. Mais une place particulière : car le pays, transformé en île, ne figurait pas sur les cartes, et les habitants de France ignoraient son existence. Ys s'était ancré quelque part entre le Monde Certain, auquel il appartenait avant, et le Monde Incertain, étrange et fantastique. Une porte permettait de rejoindre le premier et une autre le second. Les deux portes étaient à sens unique, sauf, de temps en temps, quand le Conseil du Prévost estimait qu'Ys manquait de produits essentiels – comme du Nutella ou des bobines de films récents ! Cette précaution était le seul moyen de préserver Ys de l'un et de l'autre des deux mondes.
>
> On ne connaissait du Monde Incertain que peu de chose, sinon qu'il était vaste et qu'il recelait bien des dangers. Le Monde Certain, c'était différent ! Au Pays d'Ys, on captait, en effectuant un tri dans les programmations, les radios et télévisions françaises, et le programme scolaire était, à quelques détails près, celui de l'Hexagone. De plus, parmi les dirigeants français, certains initiés connaissaient l'existence du Pays d'Ys : sur certains documents secrets, il figurait sous le nom de « Quatre-Vingt-Dix-Septième Département métropolitain ».[1]

Même la magie se présente sous une forme hybride, puisque le repaire des sorciers, le monastère de Gifdu, comprend sa salle informatique et son sorcier féru d'ordinateurs, Gérald, qui vante « la magie des microprocesseurs »[2]. Si la maison de la tante Anna, dans *Tom Cox*, ne peut constituer un monde à part entière, elle est aussi, dans une moindre mesure, un lieu de triomphe de la nature qui offre un contraste fort avec le quotidien urbain et morose du jeune garçon, qui vit dans un appartement parisien avec ses parents.

> Toute de bois, la maison possédait deux étages, avec des pignons à chaque angle et une vaste véranda au rez-de-chaussée. Le propriétaire avait recouvert les planches d'une peinture d'un blanc éclatant. Des pots de fleurs ornaient chaque fenêtre de gerbes multicolores. Je me demandais à quelles espèces appartenaient ces plantes sur lesquelles le gel des nuits de février n'avait aucune prise. Un chêne centenaire déployait sa majesté à quelques mètres de la demeure et je découvris avec bonheur qu'une balançoire avait été installée sur l'une de ses branches. En contrebas, un étang bordé de roseaux reflétait l'azur parfait du ciel. Le malaise dû à la traversée de la forêt s'évanouit à ce spectacle. C'était un endroit enchanteur, le lieu idéal pour passer des vacances.[3]

---

[1] *Ibid.*, p. 13-14.
[2] *Ibid.*, p. 110.
[3] KREBS Franck, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*, *op. cit.*, p. 29-30.

La dame de compagnie de la tante Anna, Cassandra, est d'ailleurs une experte de la cuisine magique, dont une des grandes spécialités est le ragoût de lapin où une plante fabuleuse remplace le gibier, les sorciers ayant à cœur de protéger la vie animale.

Chez Pierre Bottero, l'opposition entre le premier monde, où grandissent Ewilan et son ami Salim, et l'univers médiévalisant de Gwendalavir devient d'ailleurs très nettement, au fil des romans, l'objet d'un discours politique. Dans la première trilogie, *La Quête d'Ewilan,* les paysages alaviriens sont principalement une source d'émerveillement, et ce, comme le souligne Isabelle Olivier, aussi bien pour les personnages que pour les lecteurs et lectrices, qui voient dans ce monde possible un rêve écologique :

> Mais qu'est-ce qui caractérise, plus précisément, ces autres mondes ? Assurément, ils répondent à un désir d'évasion et l'herbe littéralement, y est plus verte. Ainsi, à propos du cycle d'Ewilan, une jeune lectrice, Angelina, déclare qu'elle aime l'atmosphère de 'cet univers moyenâgeux sans technologie'[1] et qu'elle aimerait vivre à Gwendalavir, monde sans pollution ni déchets, où l'air est pur. A l'instar du modèle tolkienien, la grande majorité des œuvres de fantasy – et notamment d'heroic fantasy – offre aux lecteurs un autre monde à la fois dépaysant et rassurant, comme le décrit bien Angelina.[2]

Le personnage du berger des Causses Maximilien, qui, comme le note toujours Isabelle Olivier, « conjugue frugalité et épanouissement »[3], est d'ailleurs le personnage du monde textuel actuel qui apporte le plus de soutien aux protagonistes alaviriens. Véritable adjuvant, il recueille Ewilan et Salim au début de la seconde trilogie et leur apporte son soutien bienveillant. Mais surtout, il incarne une forme de sagesse rurale, qui s'oppose à une modernité capitaliste présentée comme nocive. Maximilien a en effet été approché par la Flirgon, une multinationale qui souhaitait acheter son domaine d'Ombre Blanche, mais il a refusé la somme d'argent proposée pour continuer de mener une vie simple avec ses chèvres. Des tueurs à gage sont alors envoyés par la société pour l'éliminer – ils seront repoussés par Salim, sous sa forme de loup-garou. Cette scène où le berger est aidé par le loup peut faire écho à la controverse liée à la réintroduction du prédateur en France à partir de 1992[4], et contribue à faire de la magie alavirienne un outil précieux afin de préserver un mode de vie respectueux de l'environnement et des valeurs de « décroissance »[5] :

---

[1] CLERC Anne et SAGNET Hélène, « Nous sommes éveillés ! », *Lecture Jeune*, nº 131, septembre 2009, p. 14.
[2] OLIVIER Isabelle, « De l'altermondialisme en fantasy pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 131.
[3] *Ibid.*, p. 134.
[4] CAMPION-VINCENT Véronique, « Les Réactions au retour du loup en France. Une tentative d'analyse prenant « les rumeurs » au sérieux », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, vol. 30, nº 1, 2002, p. 11-52.
[5] OLIVIER Isabelle, « De l'altermondialisme en fantasy pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 134.

> En tout cas, il [Maximilien] pratique visiblement la 'sobriété heureuse' ou encore la simplicité volontaire, concept dû à Richard Gregg et repris entre autres par Serge Mongeau. Loin d'apparaître comme un marginal, à l'écart du progrès et ignorant tout de la civilisation et de la modernité – à laquelle sont particulièrement sensibles les adolescents, Maximilien est présenté comme un personnage d'une grande humanité. [1]

La bienveillance du berger est notamment opposée à la barbarie de l'Institution, centre dans lequel Ewilan est retenue prisonnière au début de la trilogie. En effet, *La Forêt des captifs* (deuxième volet des *Mondes d'Ewilan*) commence par l'enlèvement de la jeune fille, enfermée dans un lieu carcéral du monde premier où ses talents de dessinatrice sont étudiés par la traîtresse Eléa Ril'Morienval, qui cherche à briser le secret des capacités magiques afin de vaincre l'empereur de Gwendalavir :

> —Vois-tu, j'ai découvert ici un lieu à la hauteur de mes ambitions. Un lieu où je peux étudier et préparer tranquillement mon retour à la tête d'une armée qui balaiera les légions de Sil'Afian. Que pourront les chevaliers de ce minable face à des mitrailleuses lourdes ? A quoi serviront ses dessinateurs lorsque j'aurai décrypté leur art jusqu'à le rendre inoffensif et que mon propre pouvoir sera devenu irrésistible ? [2]

La principale opposante de la saga cherche donc à étudier la magie pour entraîner son affaiblissement, voire son extinction : expliquer la magie, en faire une science, et (littéralement) la dés-enchanter. Il s'agit, ici, d'inverser la stratégie d'un Voldemort qui cherche à écraser le monde des Moldus par la puissance de la magie.

Si les stratégies sont inversées, les idéologies des opposants sont pourtant similaires, et leur assimilation à des mouvances politiques d'extrême-droite sont manifestes. Silène Edgar souligne, chez Rowling, le jeu référentiel à peine masqué qui assimile Voldemort à l'idéologie fasciste :

> Bien d'autres avant nous ont relevé ces éléments dont voici une énumération rapide : les initiales du fondateur de Serpentard – Salazar de son prénom, en référence au dictateur portugais ami d'Hitler –, mais aussi de Rogue – Severus Snape dans sa version originale – sont S.S. La théorie de la race, la doctrine prônant la pureté ethnique, le physique aryen des Malefoy, les sonorités de l'école Durmstrang, qui rappellent le *Sturm und Drang*, mouvement préromantique allemand qui aurait été apprécié du gouvernement nazi, le fait que cette école n'accepte que les sorciers de sang-pur, la marque de la mort, elle-même, comme un étendard portant la croix gammée, les exemples sont nombreux. Par l'intermédiaire de son site web, l'autrice anglaise a déclaré que les expressions « *sang-pur* », « *sang-mêlé* » et « *né-Moldu* » figurant dans les

[1] *Ibid.*
[2] BOTTERO Pierre, *Les Mondes d'Ewilan : l'intégrale*, *op. cit.*, p. 185.

> *Harry Potter* se comparaient à « certaines des chartes réelles dont les nazis se servaient pour montrer ce qui constituait du sang « *aryen* » ou « *juif* ».[1]

Les « *Harry Potter* à la française » ne développent pas toujours cette assimilation : dans le *Livre des étoiles,* les motivations de L'Ombre sont peu explicitées, et si Magister, l'opposant principal de la saga *Tara Duncan*, est le maître des Sangraves – dont le nom peut évoquer le « sang-pur » exigé par les Mangemorts – , sa trajectoire est avant tout celle d'une vendetta personnelle. C'est chez Pierre Bottero que cette dimension politique est intégrée très directement dans la fiction, notamment au début de la seconde trilogie, *Les Mondes d'Ewilan.* En effet, après avoir réussi à s'évader et à libérer les autres captifs de l'Institution, Ewilan fait appel à Bernard Boulanger, le père adoptif de son frère Mathieu, qui exerce la profession de journaliste, pour l'aider à dénoncer dans les médias le centre où elle a été retenue prisonnière. Celui-ci lui révèle, une fois son enquête réalisée, qu'il s'agit d'un « projet ultra-secret »[2] qui « dépend du ministère de la Recherche et de celui de l'Intérieur »[3], tout en ayant réussi à échapper à toute surveillance gouvernementale :

> Il semblerait qu'au départ il se soit agi d'un laboratoire de recherches sur les phénomènes paranormaux, les perceptions extrasensorielles et autre psychokinésie. Ces facultés ne sont pas reconnues ici comme elles le sont en Gwendalavir. Dans notre monde, elles relèvent davantage de la littérature fantastique que de la science et, s'il veut les étudier, un gouvernement doit faire preuve de la plus grande discrétion. […] Pour limiter les risques de fuites, les initiateurs du projet ont octroyé à l'Institution une autonomie presque totale, les formalités administratives simplifiées à l'extrême et aucune supervision digne de ce nom. C'est un monde clos. Ce qui se passe à l'intérieur de ses murs reste confidentiel.[4]

Le propos politique devient encore plus net dans la suite des explications du journaliste, qui lie la mystérieuse Institution à l'extrême-droite :

> Les hommes qui gardent l'Institution et avec lesquels vous avez eu maille à partir sont liés à des groupuscules d'extrême-droite. Or on assiste ces dernières années dans le monde à un retour en force de ces mouvements. Il est effrayant de constater à quel point certaines institutions, y compris gouvernementales, sont aujourd'hui noyautées.[5]

Ewilan et son groupe d'adjuvants font alors appel à Bruno Vignol, un « homme de l'ombre qui hante les couloirs de l'état et possède beaucoup plus de pouvoir que bien des ministres »[6],

---

[1] EDGAR Silène, « L'Histoire dans l'histoire : chasse aux sorcières, contestation sociale et anti-fascisme dans Harry Potter », in Anne BESSON (dir.), *Fantasy et Histoire(s), actes du colloque des Imaginales 2018*, Chambéry, Actu SF, 2019, p. 277-278.
[2] BOTTERO Pierre, *Les Mondes d'Ewilan : l'intégrale*, *op. cit.*, p. 203.
[3] *Ibid.*, p. 203.
[4] *Ibid.*, p. 204.
[5] *Ibid.*, p. 204-205.
[6] *Ibid.*, p. 205.

menacé de mort par des *boneheads* (une branche des *skinheads* se réclamant du nazisme), afin de détruire l'Institution. Une scène du roman permet d'ailleurs aux deux mondes de s'imbriquer étroitement : la jeune héroïne ramène ses amis alavariens dans le monde actuel, pour empêcher Bruno Vignol d'être agressé par le groupe de *boneheads* dans le métro parisien. L'extrémisme politique et la violence d'état ne sont cependant pas l'apanage du monde actuel, puisque les volumes suivants entraînent Ewilan et ses compagnons vers la cité guerrière de Valingaï, où seuls sont respectés le pouvoir et la force brute, physique ou psychique. Le démon Ahmour, pieuvre géante qui envahit l'Imagination et bloque la pratique de la magie, est d'ailleurs interprété de la manière suivante par Isabelle Olivier :

> Ce monstre est une création du peuple valinguite qui dont les dirigeants veulent conquérir les autres peuples et les soumettre […]. Il semble bien que cette pieuvre immense s'offre à l'interprétation comme l'allégorie des pouvoirs totalitaires qui, sous des apparences séduisantes, endorment les individus et les peuples avant de les broyer implacablement.[1]

Isabelle Olivier remarque également la proximité entre le personnage d'Illian, enfant valinguite aux pouvoirs psychiques particulièrement puissants élevé dans cette culture totalitaire, avec Voldemort. Ewilan parvient, grâce à son affection et à sa bienveillance, à empêcher son destin apparemment tout tracé de dictateur malfaisant de survenir, réussissant ce que Dumbledore a échoué à accomplir avec Tom Jedusor enfant – peut-être car, selon les principes éducatifs botteriens, Ewilan, contrairement à Dumbledore, se dévoue uniquement à Illian au lieu de l'inclure dans une structure collective où ses besoins seraient anonymisés dans la masse des élèves ?

Puissance maîtrisée ou toute-puissance néfaste, la magie est donc représentée sous deux formes suivant une axiologie du Bien et du Mal très traditionnelle en fantasy ; et si les mages dévoyés cèdent à la tentation de l'absolutisme, qui ne laisse plus de place à l'émerveillement, les personnages principaux des « *Harry Potter* à la française » expérimentent une succession d'enchantements en découvrant leurs dons et en complexifiant leurs apprentissages – de même que les lecteurs et lectrices de ces cycles renouvellent leurs sources d'émerveillement en passant d'une saga à une autre, retrouvant les mêmes codes avec un ensemble de variations. Les auteurs rivalisent en effet de créativité pour concevoir des systèmes magiques cohérents et originaux. Si, dans *Harry Potter*, l'univers magique se déploie très progressivement au fil des tomes, qui chaque fois enrichissent l'univers alors que les leçons à Poudlard se densifient et que les défis rencontrés par les personnages gagnent en complexité, les auteurs français privilégient souvent

[1] OLIVIER Isabelle, « De l'altermondialisme en fantasy pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 137.

une explication frontale du système magique, et décrivent plus précisément le processus mental qui intervient au moment de l'usage des pouvoirs. Ainsi, chez Pierre Bottero, l'art du Dessin bénéficie rapidement d'explications fournies :

> […] Le don, ou l'Art du Dessin, existe grâce à trois forces, la Volonté, la Créativité et le Pouvoir. Ces trois forces existent en chacun de nous, mais souvent de manière trop embryonnaire ou disproportionnée pour que leur possesseur soit un dessinateur. […] L'imagination, sans majuscule, est quelque chose de très personnel, la faculté de se représenter des choses qui n'existent pas en réalité. L'Imagination est une dimension, un univers si tu préfères, mais immatériel, et les Spires sont les chemins qui parcourent cet univers. Il y a une infinité de chemins, une infinité de possibles, qu'ouvre le pouvoir du dessinateur. Celui qui possède les trois forces peut pénétrer dans l'Imagination et, selon la puissance de son don, s'y enfoncer plus ou moins profondément.[1]

L'assimilation de la magie avec une pratique artistique est également manifeste dans *Le Livre des étoiles*, où la magie implique l'utilisation des graphèmes, symboles directement tirés de l'alphabet runique, et qui correspondent aux constellations vues du Pays d'Ys. L'apprentissage de Guillemot comprend à la fois l'écriture des graphèmes, mais aussi le fait de les murmurer, de les scander, ou encore d'adopter des postures corporelles qui leur correspondent. Chaque tome de la trilogie comprend, en annexes, le cahier de notes de Guillemot pendant ses leçons avec maître Qadehar, où le jeune homme consigne ses apprentissages, avec une police manuscrite, des schémas et des dessins : un procédé d'immersion qui évoque les « […] pseudo-documents jouant avec humour de la mimesis formelle pour les 'manuels scolaires' échappés de Poudlard »[2] que sont les volumes des *Animaux fantastiques*[3] et du *Quidditch à travers les âges*[4] avec des notes manuscrits de Harry, de Ron et d'Hermione, favorisant l'assimilation entre le lectorat adolescent et les personnages. Le cycle de *Tara Duncan* lie la magie avec une forme d'art de rhétorique : c'est la langue qui est magie, et la formulation des sorts revêt une grande importance. Le jeune sortcelier Cal est ainsi critiqué par maître Chem pour avoir formulé son sort d'une manière trop simple et peu élégante :

> Il [Cal] agita les mains vers Tara et hurla :
>
> – Séchez !
>
> Pendant qu'une véritable tornade de vent chaud s'emparait du couloir et séchait en un instant tout ce qui s'y trouvait, le vieux mage fronça les sourcils.

---

[1] BOTTERO Pierre, *La Quête d'Ewilan (intégrale)*, *op. cit.*, p. 121.
[2] BESSON Anne, *Constellations*, *op. cit.*, p. 59-60.
[3] ROWLING Joanne Kathleen, *Les Animaux fantastiques par Norbert Dragonneau*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, 2001.
[4] ROWLING Joanne Kathleen, *Le Quidditch à travers les âges par Kennilworthy Whisp*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, 2001.

> – « Séchez » ? Comment ça, « Séchez » ? protesta-t-il d'un ton offusqué. Tu ne pouvais pas trouver une incantation un peu plus majestueuse ? Du genre : « Par le Sechus, que toute cette eau quitte nos vêtements et nous fasse beaux ? » Que vont penser les gens si on commence à dire « Séchez » ! Nous sommes des sortceliers que diable ! Pas des lavandières ![1]

Bien qu'il soit ici question de l'aura du sortcelier plus que de l'efficacité magique, un jeu sur la performativité du langage apparaît dans le premier volume lorsque pour sauver Tara de la morsure d'une harpie, les personnages se rendent dans les Limbes afin de consulter le roi des démons, qui leur joue un tour étonnant :

> – Lors de notre aventure dans les Limbes, expliqua Maître Chem, très ennuyé, nous avons malheureusement mis le roi des démons au défi de guérir Tara. N'ayant pu le faire, il lui a fait cadeau d'un nouveau pouvoir. Dès qu'elle utilisera une métaphore, celle-ci se réalisera. Cal nous a dit que les deux Sangraves avaient disparu quand Tara leur a crié d'aller en Enfer. Je pense qu'ils ont dû être surpris.[2]

La jeune femme frigorifie ainsi par inadvertance la cour du palais de Travia, en utilisant la métaphore « glacé d'effroi ». Une malédiction qui oblige l'héroïne – et bien entendu son autrice – à prêter attention aux clichés de langage et aux expressions employées dans les chapitres suivants, permettant à la magie du langage d'exercer un pouvoir direct sur le texte de fiction. L'usage de la magie est moins complexe dans *Tom Cox,* où la pratique se fait par une visualisation mentale donnant lieu à une matérialisation – le jeune garçon réussit ainsi, dans le premier volume, à faire apparaître des hamburgers dans la Chine médiévale, allant à l'encontre d'une des règles magiques de l'univers de Rowling, dans lequel la nourriture « est la première des exceptions principales à la loi de Gamp sur la métamorphose élémentaire »[3] et ne peut donc pas sortir du néant. Le pouvoir le plus original semble être celui de Cassandra, la dame de compagnie de la tante Anna, qui maîtrise l'art culinaire magique. La magie semble dès lors majoritairement une manière d'enchanter le quotidien, par les saveurs mais aussi les objets : Tom apprend par exemple que les furbys[4] sont des familiers magiques transformés en jouets par le cruel Mordom – un procédé qui permet l'interpénétration de la fiction et du réel, pour la génération d'enfants qui a connu ces jouets.

Mais l'enchantement premier, qui a accompagné la découverte de soi dans tous ces romans de formation magiques, se teinte également du désenchantement de la fin de l'enfance

---

[1] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Les Sortceliers, op. cit.*, p. 80.
[2] *Ibid.*, p. 162.
[3] ROWLING J. K., *Harry Potter et les reliques de la mort*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 317.
[4] Peluches animées conçues par la société Tigers Electronics, qui se comportent comme des animaux de compagnie dotés d'une intelligence artificielle. Ces jouets sont particulièrement à la mode dans les années 2000.

alors que les cycles évoluent et gagnent des tomes. Si les détournements maléfiques des arts magiques par les antagonistes ont déjà été évoqués, d'autres désillusions sont également mises en scène dans les œuvres, démentant un certain escapisme : les mondes possibles magiques n'empêchent pas les héros et héroïnes d'affronter les déconvenues de l'entrée dans l'âge adulte. Harry comme Ewilan connaissent, là encore, des parcours similaires en cessant d'idéaliser leurs familles perdues. L'exploration des souvenirs de Rogue dans la pensine sont ainsi comparables aux révélations d'Altan, le père d'Ewilan, concernant son adultère avec l'antagoniste Eléa Ril'Morienval : discréditer le mythe paternel apparaît ainsi comme une étape fondamentale de la prise d'indépendance. Si Harry choisit de fonder une nouvelle cellule familiale à son tour, Ewilan, dans un premier temps, part explorer le monde aux côtés du peuple pacifique des Fils du vent et refuse d'endosser la carrière de Sentinelle, qui la ferait marcher dans les pas de ses parents. Dans *Le Pacte des Marchombres*, le retour à Gwendalavir de la jeune fille s'accompagne d'ailleurs d'une crise de ses pouvoirs de dessinatrice, qu'elle n'arrive plus à utiliser, et qu'elle finit par recouvrer peu à peu en acceptant d'embrasser elle aussi son destin de Sentinelle, et de se réconcilier avec une histoire familiale décevante. Les prénoms que Harry donne à ses enfants (James, Lily et Albus Severus) sont également le signe de cette pacification finale, comme si l'assimilation de la croissance des personnages avec celle des lecteurs et lectrices allait jusqu'au dépassement d'une rébellion adolescente désormais achevée avec l'épilogue.

d. « Marchombres » et « Taraddicts » : des « Potterheads » français ?

La réception de certains des « *Harry Potter* à la française » est marquée par le plaisir nostalgique des lectures de l'enfance, de manière tout à fait similaire à celle de leur œuvre source. Si *Tom Cox* et *Le Livre des étoiles* ne semblent pas avoir rassemblé de fandoms ayant laissé des traces en ligne, les cycles d'*Ewilan*, du *Pacte des marchombres* et de *Tara Duncan* ont bénéficié de phénomènes de réception qui s'apparentent à celui du cycle de Rowling, bien que d'une portée nettement plus réduite, à l'échelle francophone. En effet, à l'instar des *Potterheads*, qui entretiennent avec l'œuvre de référence un rapport affectif puissant, lié à la découverte des romans dans leurs jeunes années, le lectorat botterien utilise un langage très marqué par l'émotion. Sur les forums de la première édition du MOOC fantasy de l'Université d'Artois, où les deux trilogies d'*Ewilan* et *Le Pacte des Marchombres* sont des textes fréquemment cités dans les fils consacrés aux œuvres favorites, plusieurs messages témoignent de ce rapport affectif à l'œuvre source, avec l'usage d'un lexique du sentiment amoureux : marie3009 parle de la « tendresse particulière » qu'elle éprouve pour Ewilan, florpoup et

Camiyu utilisent le terme de « passion », voire de « coup de foudre », Cuthalion raconte être « tombé amoureux »[1] de l'univers botterien. Ce mode d'expression, qui privilégie l'émotion ressentie aux énoncés argumentatifs, est tout à fait caractéristique de l'écriture des fans, quelle que soit l'œuvre source. Henry Jenkins a notamment commenté la grande part allouée à l'émotion dans les discours faniques, très éloignés du langage distancié de la critique savante : « Fandom is not about Bourdieu's notion of holding art at a distance, it's not that high art discourse at all ; it's all about having control and mastery over art by pulling it close and integrating it into your sense of self »[2]. Il est d'ailleurs intéressant de constater que si les autres « *Harry Potter* à la française » sont moins souvent cités dans ces messages, ils sont souvent associés les uns aux autres parmi les lectures marquantes de l'enfance ou de l'adolescence :

> tant d'œuvre ont bercé mon adolescence (*La Quête d'Ewilan*, *Les Chevaliers d'émeraude*, *Tara Duncan*, *Eragon*...) Pourtant si je ne devais en choisir qu'une, un choix cornélien s'offre à moi entre la trilogie du *Livre des étoiles* d'erik l'Homme premiere fiction fantasy que j'ai lu, et la monstrueuse série qu'est *Harry Potter* dont les films m'ont suivi jusque le debut de l'âge adulte... (Message posté par frederiquepayet, fil « œuvre favorite », MOOC 1, 2015.)
>
> Après, je garde une place particulière dans mon cœur pour les œuvres de fantasy que j'ai lu dans ma jeunesse : *Le Livre des Étoiles*, *Tara Duncan* (même si j'ai abandonné après le troisième ou le quatrième tome ; ça me donne envie de me replonger dedans... xD), *Le Grimoire d'Arkandias*, *Artemis Fowl* (je ne suis pas sûr que ça rentre exactement dans le genre fantasy... j'aime voir ça comme de la fantasy urbaine ^^)...
>
> (Message posté par LamaQDOS, fil « Quelle est votre œuvre de fantasy favorite ? (4) », MOOC 1, 2015.)

L'expression de « livres doudous », utilisée par maia_justine03 pour *Ewilan*, retient notamment notre attention : Elodie Hommel la relève aussi dans les discours de ses enquêtés, qui revendiquent le plaisir nostalgique de se replonger dans *Harry Potter* ou dans *L'Assassin Royal* de Robin Hobb[3]. Elle rappelle à cette occasion les travaux d'Hélène Merlin-Kajman[4], qui rapprochent ces livres privilégiés du monde de l'enfance et l'analyse des objets transitionnels par Winnicott[5] – rapport également commenté par Matt Hills[6]. Elodie Hommel cite d'ailleurs

---

[1] Ces citations proviennent des différents fils concernant les œuvres favorites lors du premier MOOC, en 2015. Comme précédemment, il n'est pas possible de citer les dates précises des messages, la plateforme FUN ne conservant pas ces informations.

[2] JENKINS Henry, *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*, New York, New York University Press, 2006, p. 23. Nous traduisons (avec l'aide d'Amelha Timoner) : « Le fandom n'est pas concerné par l'idée bourdieusienne d'une œuvre d'art qu'on tient à distance, comme c'est le cas dans la « haute culture » ; il s'agit au contraire d'obtenir le contrôle et la maîtrise de l'art en l'attirant à soi, en l'intégrant à son identité. »

[3] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 118-119.

[4] MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

[5] WINNICOTT Donald Woods, *Les Objets transitionnels*, Paris, Payot, 2010.

[6] HILLS Matt, *Fan cultures*, London, Routledge, 2002, p. 104-112.

les cycles de Pierre Bottero et de Sophie Audoin-Mamikonian au même titre que d'autres « classiques » de la fantasy jeunesse anglophone, comme *Harry Potter* et *A la croisée des mondes*[1] de Philip Pullman, parmi les « romans d'apprentissage de littératures de l'imaginaire »[2], avec lesquels les lecteurs et lectrices ont fait leurs premières armes.

Si les communautés faniques générées par les « *Harry Potter* à la française » sont certes de moindre étendue que celle des *Potterheads*, elles sont cependant actives sur un certain nombre de plateformes en ligne. Le *Wizarding World* de Rowling, par l'intermédiaire du site *Pottermore*, a nettement encouragé les fans à une forme poussée d'identification à travers l'univers fictionnel. La première version du site, comme le rappelle Anne Besson dans *Constellations*, « réseau social ouvert au grand public en avril 2012 »[3] permettait de « pénétrer au cœur des livres »[4] par une forme de « magie numérique »[5] via une expérience ludique communautaire s'apparentant au jeu de rôle, et offrant aux *Potterheads* la possibilité de suivre les leçons ou d'organiser des duels de sorcellerie. L'immersion y était favorisée par « l'instauration d'un rythme événementiel (les rentrées à Poudlard, la mise à disposition des volumes successifs en version interactive augmentée, les 'coupes des sorciers', compétitions régulières entre 'maisons') »[6]. La nouvelle version du site, mise en ligne en 2015, est plus épurée, et supprime le jeu de rôle en ligne sans pour autant sacrifier sa dimension immersive : s'y côtoient en effet, entre les illustrations de Jim Kay, l'encyclopédie de l'univers et les textes inédits ajoutés ponctuellement par l'autrice, des tests permettant de connaître sa maison de Poudlard, son Patronus ou la composition de sa baguette magique – assortis d'une boutique en ligne permettant d'acquérir les objets dérivés correspondants. L'expérience de Poudlard est ainsi *rendue réelle* par des objets virtuels comme physiques : animation de Patronus sur un navigateur ou collection de tasses, de t-shirts et autres accessoires estampillés du blason de l'école ou de la maison choisie. Les cycles français, qui n'ont pas été portés par l'ampleur commerciale de la licence *Harry Potter*, n'ont pas mis à disposition de leurs lecteurs et lectrices de tels espaces de rassemblement immersifs et incitant à la consommation. L'exposition médiatique plus faible est un des problèmes identifiés dans le développement de l'imaginaire français et l'une des raisons pour lesquelles l'effet de « ruissellement » des grand succès anglo-saxons ne se reporte pas entièrement sur des œuvres françaises qui en partagent pourtant les

[1] PULLMAN Philip, *A la croisée des mondes*, *op. cit.*
[2] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 195.
[3] BESSON Anne, *Constellations*, *op. cit.*, p. 137.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

caractéristiques. Cependant, des communautés de fans se sont constituées de manière spontanée, celle des Marchombres[1] pour le *Cycle alavirien*, et celle des Taraddicts pour les lecteurs de Sophie Audoin-Mamikonian.

Nous allons procéder dans la suite de cette sous-partie à une étude comparative de ces deux communautés, en nous appuyant à la fois sur le contenu disponible en ligne (notamment sur les forums) et sur des échanges directs avec les membres actifs de ces fandoms. Il s'est en effet effectué, pour les Marchombres comme pour les Taraddicts, un déplacement de la communauté des forums en ligne vers les réseaux sociaux (via des groupes Facebook) et vers la plateforme de discussion instantanée Discord. Nous avons pu accéder aux espaces de discussion privés sur Discord et avons conversé avec un certain nombre de participants, qui ont accepté de contribuer à ce travail de recherche en dispensant un éclairage sur leurs pratiques et en répondant à nos interrogations. Précisons également que si le propos nous conduira à « opposer » par moments les fandoms, ceux-ci n'entretiennent aucune rivalité : certains Marchombres sont également Taraddicts (et réciproquement), certains d'entre eux sont également *Potterheads* – ou du moins ont apprécié l'œuvre de Rowling par le passé.

En premier lieu, notons que les noms choisis par ces deux communautés indiquent déjà une différence signifiante : les Taraddicts se nomment, à l'instar des Potterheads, d'après le personnage principal de la saga, qui semble constituer un support d'identification direct, tandis que les Marchombres ont choisi de se projeter dans une guilde fictionnelle, qui comprend donc déjà une intention communautaire. Comme le fait observer David Peyron, le choix du nom d'un fandom est une étape cruciale de sa constitution :

> La première étape de l'appartenance est effet de savoir à quoi on appartient, afin de pouvoir se référer à cette entité et de construire ce que la sociologie fonctionnaliste nommait une socialisation anticipatrice envers un groupe de référence qui permet de rendre effective l'affiliation. Les individus partagent non seulement une passion, mais aussi la conviction que cette passion est un point de convergence suffisamment fort pour se faire moteur du commun, de la transversalité et donc de la communauté. Or, connaître le nom que s'est choisi la communauté et se l'attribuer est un moment clé de la reconnaissance et de la validation de soi et du groupe comme fans, sur le plan social avoir un nom c'est être.[2]

---

[1] Nous écrirons désormais « marchombres », sans majuscule, pour désigner les personnages de la guilde fictionnelle créée par Pierre Bottero, et « Marchombres », avec une majuscule, pour désigner les membres du fandom s'identifiant comme tels – en référence à leur forum « La Voie des Marchombres » et leur Discord « Le Cercle des Marchombres. »

[2] PEYRON David, « Enjeux identitaires et communautaires des noms de fandoms », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 7, 1 juillet 2015. En ligne : [https://journals.openedition.org/rfsic/1665], consulté le 3 octobre 2022.

Dans le cas des deux communautés étudiées, les appellations choisies révèlent en effet des positionnements différents en ce qui concerne l'identité fanique. En effet, les Taraddicts s'identifient sans difficulté avec le statut de fan – comme la sémantique pouvait le laisser supposer. S'ils reconnaissent que l'adjectif « addict » est une exagération, ils n'éprouvent pas de réticence particulière à s'auto-désigner comme « fans » de *Tara Duncan,* et apprécient majoritairement le jeu de mots, qui évoque la tonalité humoristique de la saga. Comme nous l'apprend une utilisatrice (Loéva-Mat), l'appellation elle-même provient d'une discussion entre l'autrice et son public, dans l'espace commentaires d'un article de blog publié en 2006[1], et désormais uniquement consultable en archive. Plusieurs suggestions sont présentées par les fans : « AutreMondiens », qui reprend le nom de la planète fictive où se déroule le récit, « Tara-Tarés », « Nonsos » (les « moldus » de l'univers de *Tara Duncan*), « Taraccros », « Tara Gang » … C'est l'autrice qui tranche en faveur de « Taraddicts », proposé par Siah, dans le commentaire n°892. Nous verrons d'ailleurs que cette interaction avec l'autrice fait partie des éléments essentiels de la constitution du fandom, qui se construit dans un échange permanent avec la créatrice de l'œuvre de référence. Le rapport est très différent dans le cas des Marchombres : si certains membres du Discord s'identifient effectivement comme « fans », d'autres réfutent cette appellation qu'ils estiment excessive, et en conservent une vision péjorative d'inspiration bourdieusienne. Sayanel, par exemple, nous répond de la manière suivante : « Je n'aime pas le mot fan, qui vient du mot fanatique, j'estime avoir un certain recul sur l'œuvre et l'auteur. Dans une certaine mesure, je suis plutôt dans ses pas, et admirateur. »[2] Ces propos rejoignent ceux collectés par *Lecture Jeune* dans l'entretien avec les lecteurs et lectrices de Bottero : « Hind rebondit d'ailleurs immédiatement, en précisant qu'elle n'aime pas le terme 'fan' car ce n'est pas ce qu'ils sont »[3]. Un membre du Discord, Serpio*[4], différencie même les fans de Pierre Bottero du groupe des Marchombres :

> Je pense que là cette question est mal posée ou il y a un problème dans l'acceptation de ce que représentent les marchombres pour certains 'fans'. A mon avis ceux qui dans notre unnivers s'inspirent et se nomment marchombre ne le font pas dans le sens 'marchombre = fans de boterro' mais dans le sens (caricaturé) 'marchombres = chose inspiré des marchombres du livre'. Sauf erreur de ma part, les fans de boterro n'ont pas de nom en soit. Probablement soit parce qu'ils sont pas aussi nombreux et qu'ils en ont pas besoin ? Soit parce que la diversité des fans est assez complexe et cheuvauche d'autres

[1] AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Vous les FANS !!!!*, [https://web.archive.org/web/20130412165715/http://www.taraduncan.com/blog/archives/206], consulté le 26 mars 2020.
[2] Communication privée sur le Discord « Le Cercle des Marchombres », 18 mars 2020.
[3] CLERC Anne et SAGNET Hélène, *op. cit.*, p. 16.
[4] L'étoile fait partie du pseudonyme.

> groupes qui ne se disent/sentent pas fan mais se regroupent ou s'inspire des livres.[1]

L'identification aux marchombres est effectivement très significative de cette posture distanciée vis-à-vis du statut de fan : à la fois athlètes et poètes, guerriers et philosophes, les marchombres, dans le monde possible de Gwendalavir, poursuivent une quête ultime de liberté. Les valeurs d'indépendance et de perfectionnement de soi y sont absolument centrales. Ainsi, les Marchombres de la communauté en ligne se définissent plutôt comme un ensemble de personnes rassemblées par les valeurs de la guilde fictive qu'ils essaient d'adapter au monde actuel. Ainsi répond Sayanel à notre question « pourquoi avoir choisi de s'identifier aux marchombres ? » :

> Parce-que le marchombre est une posture, un état d'esprit et non une identité : Nous sommes la moins communautaire des Communautés.
>
> Pierre Bottero, comme plein de traceurs, de grimpeurs, d'écrivains ont tracés les premiers pas, A nous de nous lancer en adaptant intelligemment à notre réalité.[2]

Chez les Taraddicts, au contraire, c'est la communauté qui semble être passée au premier plan : si les fans portent toujours un attachement certain à l'œuvre d'origine, c'est le fandom lui-même et la sociabilité au sein de celui-ci qui ont fini par supplanter l'œuvre – le terme de « famille » revient d'ailleurs régulièrement dans les témoignages des fans interrogés. Comme l'explique ici Nymphetameen, c'est le cercle amical qui devance désormais l'intérêt pour les romans :

> Actuellement, je ne me considère plus comme fan depuis plusieurs années. Pour autant, je reste très attachée à Tara et à son univers, et j'ai connu la plupart de mes meilleurs amis via le fanclub. Mais je ne porte plus aucun intérêt à l'actualité de Sophie, ses publications, les suites, les fanfictions, les dédicaces… Et sur les dernières années, j'allais aux dédicaces principalement pour retrouver l'ambiance des taraddicts.[3]

L'importance prépondérante de la communauté est d'ailleurs reflétée concrètement par les exemplaires dédicacés des volumes de *Tara Duncan* détenus par les membres du fandom, qui sont non seulement signés de la main de l'autrice, mais aussi de l'ensemble des Taraddicts présents à la rencontre[4].

La communauté des Taraddicts repose sur un ensemble de valeurs partagées, inspirées de la lecture des romans et se rassemblant sous l'acronyme « HACA », cité régulièrement comme un mot d'ordre au cours des discussions entre fans. Comme l'explique Loéva-Mat, qui

---

[1] Communication privée sur le Discord « Le Cercle des Marchombres », 18 mars 2020.
[2] Communication privée sur le Discord « Le Cercle des Marchombres », 18 mars 2020.
[3] Communication privée sur le Discord « Génération Taraddicts », 23 mars 2020.
[4] COLLECTIF, *Tara Duncan News*, [https://madmagz.com/fr/magazine/386902], consulté le 30 mars 2020.

est elle-même une acafan[1], cette devise procède, à l'instar du nom du fandom, d'une construction commune engageant les fans et l'autrice :

> Comme pour le nom des Taraddicts le HACA est né de discussions sur le blog entre les Taraddicts et Sophie. Mais pour le coup c'est vraiment Sophie qui l'a lancé (dans sa version initiale : Humour, Amitié, Courage, Amour). C'était à l'époque de la coupe du monde de rugby (mais je ne sais plus laquelle) quand la France a gagné contre les All black qui font leur « haka » donc on voulait un cri de guerre cool nous aussi)
>
> Le HACA initial est toujours la base mais c'est vrai qu'entre Taraddicts ont a aussi proposé une variante (Honneur – merci Cédric pour le rappel – Amitié, Confiance et Amour) parce que « Humour » et « Courage » on trouvait ça un peu excluant. On a eu des situations notamment de Taraddicts qui reprochaient à d'autres Taraddicts de ne pas être assez drôles (sur des sujets qui ne l'étaient d'ailleurs pas trop) alors que « c'est obligé parce que HACA ».[2]

Le fandom a ainsi réadapté la suggestion de Sophie Audoin-Mamikonian, et nous remarquons ici encore une fois que l'échange constant entre l'autrice et son public est un élément clef du fonctionnement des Taraddicts – ce qui explique qu'après une période d'« hyperactivité » créative, le fandom se soit disséminé à mesure que la romancière devenait plus discrète. En effet, Loéva-Mat décrit, au cours du même échange, une multitude de créations faniques désormais interrompues, comme les « blogus », des micro-blogs aux possibilités limitées, lancés après la parution du troisième tome de la saga :

> [Les blogus] formaient alors le trio Site internet officiel / Blog de Sophie / Blogus. Ils avaient tous les 3 la même ligne graphique et renvoyaient chacun vers les deux autres. Je ne sais pas trop qui a investi à l'origine, si c'était Flammarion ou Sophie (mais sur la fin c'est Sophie qui avait les frais à sa charge). […] la fluidité du système reposait intégralement sur les modérateurs (des Taraddicts bénévoles) – s'ils partaient tous en week-end sans internet : le site était « bloqué » pendant 48h. Par contre, paradoxalement, ça marchait bien : on avait beaucoup de nouveaux, on avait une base d'actifs assez chouette et ... active. C'était une expérience intéressante parce qu'on était très loin des options permises par Facebook, Skyblog ou Myspace (on avait que 5 amis maximum, par exemple) mais on s'y débrouillait et on s'y sentait bien […][3]

D'après la même interlocutrice, le fandom a connu une « période faste », entre 2013 et 2015, pendant laquelle la communauté s'est montrée particulièrement productive : des fanzines, comme *Tara Duncan News* (disponible sur Madmagz) et *Mag Autremonde* (disponible sur Facebook et Madmagz) sont créés, les forums sont actifs, des webséries sont lancées, ainsi qu'une webradio, « Fréquence Taraddicte ». Si certains de ces projets sont encore alimentés,

[1] Celle-ci nous explique en effet avoir commencé une thèse de sociologie concernant les relations entre fandoms et entreprises culturelles, en se penchant notamment sur l'exemple des Taraddicts. La thèse n'est cependant pas encore référencée.
[2] *Ibid*.
[3] Communication privée sur le Discord « Génération Taraddicts », 23 mars 2020.

comme la webradio, certains sont au contraire laissés à l'abandon depuis que l'autrice a diminué ses interactions avec le fandom. Sophie Audoin-Mamikonian a en effet été extrêmement investie dans le développement de sa communauté jusqu'à la publication des derniers volumes, entretenant une grande proximité avec ses fans et partageant, sur son blog, de nombreux éléments de sa vie privée. Comme nous l'explique Loéva-Mat :

> Sophie a été – et c'est important de la comprendre – très en avance sur son temps. Elle a lancé son blog à une période où les maisons d'édition découvraient très doucement les boîtes mails, n'avaient pas de sites internet et ça l'a toujours catégorisé comme une autrice « à part ». […] Quand j'ai fait mes entretiens pour mon mémoire ce qui revenait systématiquement c'est l'idée que Sophie était plus une « rock star » qu'une « auteur ». C'était toujours dit avec le sourire mais quand on creuse un peu c'est aussi un rejet/refus, que les fans ça n'appartient pas trop au monde littéraire.[1]

Cette interaction entre l'autrice et son fandom a permis, pour Anne Besson, de transformer AutreMonde, au moins pour un temps, en petit « univers partagé » :

> En revanche, un cycle de *fantasy* pour la jeunesse comme tant d'autres ayant fleuri dans la lignée du succès d'*Harry Potter*, les *Tara Duncan* de Sophie Audoin-Mamikonian, semble en voie de se constituer en (petit) univers partagé : grâce à son héroïne, dynamique jeune princesse, et à sa souriante auteur, romancière française appréciant le contact avec des fans, ses douze volumes se sont taillé un très beau succès, valant à l'ensemble d'être décliné sous forme de série télévisée d'animation, diffusée sur M6 en 2009-2010 et générant ses propres novélisations ; succès manifesté également et surtout par la constitution d'une communauté active de fans, les « Taraddicts » encouragés par l'auteur, qui les cite et les remercie à la fin de chaque volume et les fait accéder à des formes de reconnaissance symbolique telles que la publication, toujours en fin de volume, de sélection de leurs poèmes et illustrations.[2]

Mais depuis sa réorientation professionnelle, Sophie Audoin-Mamikonian ne communique plus que très épisodiquement avec sa communauté – le site de sa société de production audiovisuelle, intégralement rédigé en anglais, semble d'ailleurs plus viser une diffusion internationale à grande échelle qu'un fandom français déjà constitué. D'où une difficulté, pour le fandom, de survivre sans sa figure emblématique :

> Maintenant on a du mal à savoir si elle est juste « en vie ». Elle multiplie les pages sur les RS (je sais plus trop combien elle en a sur Facebook), qu'elle ne met pas à jour de façon régulière, parfois sur l'une, parfois sur l'autre – son site est quasiment mort (elle ne l'utilise plus que pour les actus littéraires ... mais des actus forcément réduites puisqu'elle ne publie plus rien depuis 2 ans) ... les nouveaux lecteurs/Taraddicts aujourd'hui doivent penser qu'elle est une autrice comme les autres, injoignable et intouchable (et c'est logique).[3]

---

[1] *Ibid.*
[2] BESSON Anne, *Constellations, op. cit.*, p. 100-101.
[3] *Ibid.*

Le positionnement auctorial de Pierre Bottero de son vivant ne saurait être plus différent : en dépit d'une bienveillance manifeste vis-à-vis de ses lecteurs et lectrices, ce dernier a adopté d'emblée une forme de distance, refusant d'être assimilé au « maître marchombre » que certains amateurs et amatrices du cycle auraient souhaiter le voir incarner.

> **LJ** : Quel regard portez-vous sur l'engouement des lecteurs au regard de votre œuvre ?
>
> **PB** : Je fais très attention. J'interviens sur le site de Rageot lorsque certains vont au-delà du raisonnable et se présentent comme des « fans ». Je leur explique que ce qui compte, c'est le livre ; l'auteur est secondaire. J'ai conscience qu'il faut que je sois prudent. Quand un adolescent dit : « Vous êtes mon maître », je réponds fermement : « Non. Ce rapport existe dans le livre, certes, mais nous ne nous connaissons pas suffisamment pour qu'une telle relation s'instaure entre nous. »
>
> **LJ** : Êtes-vous surpris par ces réactions ?
>
> **PB** : Oui, car il y a des côtés extrêmes. Dans le même temps, c'est gratifiant quand cela reste sain. J'y trouve une formidable énergie qui me pousse à continuer à écrire. Je me dois toutefois, et je dois à mes lecteurs, de faire attention et de ne pas jouer à la star ou au gourou, car je suis face à un public qui, plus encore qu'un autre, a besoin d'être respecté. Les adolescents ont désespérément besoin de modèles et c'est peut-être ce qu'ils confondent avec l'idée de « maître ». Pour eux, Ellana est un modèle, mais dans un autre monde. J'en suis fier. S'ils transfèrent ce modèle sur ma personne, je leur conseille d'être prudents, car ce n'est ni ce que j'attends, ni ce qu'ils cherchent réellement.[1]

Cette posture de retrait est diamétralement opposée à la relation de proximité établie entre Sophie Audoin-Mamikonian et son fandom, mais n'a pas empêché la communauté des Marchombres de prospérer également, avec ses propres codes. En effet, l'enquête réalisée par *Lecture Jeune* auprès du lectorat de Bottero et nos propres échanges avec les fans sur le Discord des Marchombres nous apprennent que la lecture du *Cycle alavirien* s'accompagne d'usages éthico-pratiques au sens de Bernard Lahire[2] : les lecteurs et lectrices utilisent le texte fictionnel dans leur propre expérience du réel.

> **Simon** : Avec les livres de Pierre Bottero, je me suis trouvé, ils m'aident à vivre. Je ne veux pas me la jouer Dolto, mois c'est à un certain âge que Bottero va nous toucher, notamment avec toute la philosophie marchombre du *Pacte*. Quand on est adolescent, on se cherche, et Bottero a mis des mots sur ce que nous sommes.
>
> **Laure** : Grâce à la trilogie du *Pacte des Marchombres*, j'ai progressé dans ma vie.[3]

---

[1] CLERC Anne et SAGNET Hélène, « Rencontre avec Pierre Bottero », *op. cit.*, p. 11.
[2] LAHIRE Bernard, *La raison des plus faibles : rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993.
[3] CLERC Anne et SAGNET Hélène, *op. cit.*, p. 14.

Elodie Hommel a déjà exploré ces usages chez les personnes interrogées lors de son enquête, s'intéressant en particulier à la conversion des apprentissages dans le cadre scolaire. Elle cite notamment, parmi d'autres exemples, des lecteurs et lectrices cherchant à compléter leurs connaissances scientifiques, à progresser en anglais via la lecture en langue originale, ou encore une jeune lectrice dyslexique ayant combattu ses difficultés de déchiffrage avec *Harry Potter*. « Si les mondes représentés sont fictifs, ils s'appuient le plus souvent sur des mythologies ou des éléments culturels réels qui constituent autant de civilisations à découvrir pour les lecteurs et lectrices […] »[1]. Mais ces usages éthico-pratiques ne concernent pas seulement les savoirs scolaires et la culture générale : la lecture « […] permet également de compléter leur expérience du monde par l'expérience de situations fictives »[2], s'intégrant ainsi au quotidien. Le lectorat botterien illustre tout à fait ces pratiques : les fans interrogés par *Lecture Jeune* racontent avoir lu des livres de philosophie zen et commencé la pratique d'arts martiaux afin de se rapprocher des enseignements marchombres[3]. Sur le Discord « Le Cercle des Marchombres », nous collectons également des témoignages similaires : Sayanel et Serpio* indiquent tous les deux avoir intégré des pratiques sportives inspirées de l'entraînement marchombre à leur quotidien, comme le parkour ou l'alpinisme – le Discord comprend d'ailleurs une discussion où les Marchombres partagent leurs routines d'exercices physiques. S'ils n'adoptent pas une devise partagée, comme le « HACA » des Taraddicts, ils indiquent cependant avoir intégré une forme de « philosophie marchombre », avec des « maîtres-mots », à leur quotidien, comme l'indique cette lectrice interrogée par *Lecture Jeune* :

> **Laure** : Nous avons aussi appris des « maîtres-mots » : liberté, harmonie, respect, ouverture, équilibre, partage. Nous assimilons ces valeurs pour qu'elles prennent tout leur sens.[4]

La philosophie marchombre, suffisamment ouverte à l'interprétation pour que les fans se l'approprient, est d'ailleurs l'objet de définitions fluctuantes. Si les valeurs de dépassement de soi et de liberté reviennent régulièrement – Hind, dans l'entretien de *Lecture Jeune*, indique qu'il s'agit pour elle de « Se dépasser, être libre, vouloir progresser etc. »[5] – d'autres comme Sayanel, utilisent une formulation plus métaphorique : « La Voie de Liberté et la Poésie. »[6] Pour Kathalqa Sarr :

---

[1] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 125.
[2] *Ibid.*, p. 129.
[3] CLERC Anne et SAGNET Hélène, *op. cit.*
[4] *Ibid.*, p. 14.
[5] *Ibid.*
[6] Communication privée sur le Discord « Le Cercle des Marchombres », le 18 mars 2020.

> La Voie Marchombre, elle est souple, fluide, adaptable à chacun d'entre nous en fonction de la compréhension qu'on en a. Ça ne veut pas dire qu'on a tous raison ou tort, mais juste qu'elle peut faire écho à pleine puissance de mille façons différentes. La preuve, quand on en parle, on en a chacun une vision bien différente. Typiquement pour moi les marchombres sont de grands contemplatifs, alors que pour d'autres pas du tout.[1]

Cette liberté d'interprétation de la « philosophie marchombre » donne lieu à de nombreuses discussions sur le forum « La Voie des Marchombres », épicentre de la communication entre les membres du fandom avant le déplacement vers le Discord. Il est vrai que le forum incite à une forme d'immersion : si l'on y retrouve effectivement des fils consacrés aux différents tomes de l'œuvre botterienne, au récit des rencontres avec l'auteur ou aux connexions supposées entre les différentes trilogies, d'autres topics mettent en place une forme de jeu de rôle[2] qui permet de donner vie, dans l'espace virtuel, aux étapes de la formation des marchombres, dans une catégorie intitulée « Salle du conseil ». L'épreuve de rhétorique de l'Ahn-Ju, qui correspond à un jeu de questions-réponses, est ainsi reproduite sur un fil, chaque membre venant ajouter sa version, qui est ensuite commentée par les utilisateurs les plus expérimentés du forum :

> Stewilan, tu es authorisé à arpenté la Voie auprès d'un maître Marchombre, mais fais attention à ne pas t'égarer. La Voie file droite mais est aussi tordue et ardue que l'esprit humain. Un Marchombre n'a pas de Guide, ne l'oublie pas. Je te suis reconnaissant d'avoir fait ce test avec sincérité...
>
> ** La Voie file, le Conseil décide, le Marchombre vit. **[3]

Le même utilisateur nuance pourtant son propos quelques messages plus loin, précisant qu'il ne s'assimile pas à un membre du conseil marchombre susceptible de juger ses pairs : « […] je ne veux pas que l'on croie que je me prend pour le Conseil, c'est faux, je donne juste un avis. »[4] Un autre fil intitulé « Le Conseil Marchombre »[5] débat d'ailleurs de l'utilité d'instaurer une forme de « conseil » sur le forum afin de guider les débutants dans leur apprentissage : les membres du forum animant la discussion se prononcent majoritairement contre une telle idée, la posture de marchombre étant avant tout celle d'une pensée libre et indépendante. Comme souligné par Elurían Aeglir, une des administratrices du forum, sur le fil « Pourquoi cette envie

---

[1] *Ibid.*

[2] La communauté des Taraddicts a également eu des espaces de « RP » (« role play ») sur un forum dédié (séparé de celui du fandom, « Génération Taraddicts »), mais qui n'est plus actif aujourd'hui. D'après les fans que nous avons interrogés à ce sujet, la pratique ludique du RP a continué brièvement sur le Discord avant de peu à peu disparaître.

[3] Message posté par Frost Michael, le 26 décembre 2007, FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Test Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t72-test-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

[4] *Ibid.* le 8 janvier 2008.

[5] FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Le Conseil Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t244-le-conseil-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

d'être marchombre chez les lecteurs ? », le désir de s'identifier au « marchombre » est renforcé par la quasi-absence de magie qu'implique cette vocation :

> Quel lecteur des aventures d'un certain petit sorcier à lunettes, aux cheveux noirs de jais en bataille et au front défiguré par une cicatrice en forme d'éclair n'a jamais rêvé d'obtenir une baguette magique pour attirer à soi les objets ou d'intégrer une prestigieuse école de sorcellerie ou encore d'être capable de se déplacer instantanément d'un endroit à l'autre ? […]
>
> La différence entre les sorciers et les jedis et les marchombres, réside dans le fait que ces derniers n'ont pas pouvoir surnaturels apparents (exception faite de la Greffe) et semble donc plus accessibles. Être très doué pour la filature, l'ouverture de serrure, l'escalade, le tir à l'arc semble davantage abordable que la capacité à faire surgir des fleurs du néant ou la lévitation de vaisseaux spatiaux.
>
> Et la notion de liberté, de ne pas avoir d'accroches, est un doux rêve chez les adolescents désireux de s'affranchir de l'autorité parentale. Aller en pleine nuit escalader illégalement un bâtiment en est une incarnation assez récurrente.[1]

L'adaptation au réel de la formation marchombre est un sujet constamment débattu sur le forum : certains fans questionnent la part accordée à l'entraînement physique[2] ou formulent des hypothèses sur l'aspect de la « gestuelle marchombre »[3], livrent leur version personnelle de « l'entraînement marchombre »[4], et discutent de la notion de « maître marchombre », qui est d'ailleurs l'objet de désaccords et de frictions au sein de la communauté. Les membres qui se prennent au jeu du « maître » et de « l'élève » sont désapprouvés par le reste du groupe[5], qui s'oppose majoritairement à la notion de « maître marchombre » dans le réel et préfère envisager la « Voie » de marchombre comme un cheminement personnel (« Je pense que la clef, la première, est de toujours penser par soi-même »[6]). Ainsi l'illustre ce message d'une administratrice du forum, qui nous a paru particulièrement représentatif :

> Franchement je vais te parler sincèrement, moi ce genre de paroles : « je cherche un maître marchombre » m'énervent prodigieusement...

---

[1] Message posté par Elurían Aeglir, le 7 août 2014, FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Pourquoi cette envie d'être marchombre chez les lecteurs ?* [https://marchombres.forumactif.fr/t3116-pourquoi-cette-envie-d-etre-marchombre-chez-les-lecteurs], consulté le 31 mars 2020.

[2] FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Entraînement physique et Voie du Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1911-entrainement-physique-et-voie-du-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

[3] FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *La gestuelle Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t109-la-gestuelle-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

[4] FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Quel serait l'enseignement marchombre pour nous ?* [https://marchombres.forumactif.fr/t354-quel-serait-l-enseignement-marchombre-pour-nous], consulté le 31 mars 2020.

[5] FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Débat : maître et élève... dans la vie réelle.*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1946-debat-maitre-et-eleve-dans-la-vie-reelle], consulté le 31 mars 2020.

[6] Message posté par Aethera, le 31 août 2008, FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, « Quel serait l'enseignement marchombre pour nous ? », *op. cit.*

> Pourquoi ?
>
> Parce que nous ne sommes pas en Gwendalavir, que personne n'a la prétention de se considérer comme maître marchombre et qu'être marchombre, franchement, je vois pas trop si on peut véritablement le devenir...
>
> On peut avoir une « philosophie » ou plutôt une vision de la vie et une façon de vivre qui s'en approche, on ne pourra jamais être les marchombres qui existent dans l'univers de Pierre Bottero.
>
> Ca m'énerve, parce que ta Voie, c'est toi qui la fait, pas un autre. Parce que ta Voie, ce n'est pas une personne qui va te guider jusqu'au bout dessus, c'est toi qui va y avancer pas à pas.
>
> Il existe des maîtres et des apprentis dans notre monde, mais pour le travail. Les maîtres ou les guides qui vont te faire avancer dans ta vie n'existent pas, ou bien ils sont plusieurs.
>
> Une seule personne ne pourra jamais te guider sur ta Voie, c'est la somme de plusieurs personnes + toi qui y parviendra.
>
> Enfin ça m'énerve, ce forum n'a jamais eu l'ambition de former des gens afin d'en faire des marchombres. On a tous commencé au même point, c'est à dire qu'on a tous lu les livres de Pierre, qui nous ont parlé, il a donné des idées simples, des valeurs simples qu'on a tous en tête mais qu'on avait peut-être oubliées avec le temps, des valeurs ancrées dans notre esprit, et on a décidé de s'ouvrir à nouveau à elles, rien d'autre.
>
> Les maîtres marchombre n'existent tout simplement pas.
>
> Ta Voie c'est toi qui la créée, toi qui choisit quoi faire de ta vie, tes maîtres-mots, qui choisit la personne que tu veux devenir, et rien de plus.[1]

Si le souhait de faire déborder l'identité marchombre de la fiction dans le réel est bien présent dans de tels échanges, il semblerait que les valeurs de liberté prônées par la guilde fictive constituent simultanément une forme d'antidote à un comportement fanique jugé comme excessif par le reste de la communauté. Cette mise à distance de l'identité même du fan-marchombre va de pair avec l'attitude de Pierre Bottero vis-à-vis de ses lecteurs et lectrices, qui, on l'a vu, reste extrêmement prudente. Ainsi, les adolescents interrogés par *Lecture Jeune* tiennent un discours similaire à celui des administrateurs du forum :

> **Laure** : Au début, je considérais Pierre comme un maître et moi comme une élève. Mais la relation s'est assainie. Ce n'est pas simple. Pierre est un maître à penser de la même manière que Voltaire et Diderot pouvaient être des maîtres à penser, parce qu'ils ont développé des idées. Pierre est peut-être un maître mais ce n'est pas mon maître personnel.
>
> *Les membres du forum débattent sur leur statut. Certains se considèrent plus ou moins comme des élèves de Bottero, d'autres non.*

[1] Message posté par Eleyra Leina, le 10 octobre 2009, FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Les Maîtres Marchombres peuvent-ils exister ?*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1173-les-maitres-marchombres-peuvent-ils-exister], consulté le 31 mars 2020.

> **Julia** : Je ne suis pas sûre... Je ne le considère pas comme un maître. Il ouvre une voie, c'est certain, mais, en lisant, je réfléchis d'abord par moi-même.[1]

L'attitude des fans est en effet suffisamment distanciée de l'œuvre-source pour qu'ils soient à même de formuler un certain nombre de critiques. Ainsi, certains Taraddicts nous apprennent sur Discord que les derniers volumes de la saga ont représenté une véritable déception pour un certain nombre de lecteurs et lectrices, qui n'ont pas apprécié le dénouement ou qui ont estimé que l'écriture de Sophie Audoin-Mamikonian avait perdu en qualité. Des critiques du « vocabulaire enfantin »[2] des derniers volumes, *Tara et Cal* et *Dan et Célia*, apparaissent en effet sur le forum de « Génération Taraddicts » : on peut ici s'interroger sur la capacité du cycle à « grandir avec son lectorat » (comme l'a fait *Harry Potter*) et à adapter son niveau d'exigence à l'âge d'un public qui a gagné en maturité.

> Après, ce qui m'a dérangée, c'est le style enfantin. Je suis peut-être vieux jeu mais j'ai pris l'habitude des romans très bien écrits. Dans ce livre, on retrouve un style tantôt familier tantôt romancier bien écrit. Peut-être que le fait que je suis une adulte fait que ça m'a hérissée un peu le poil durant la lecture. […][3]

Les années 2010 voient également apparaître de nouvelles critiques liées aux questionnements contemporains concernant les représentations genrées dans la fiction. Certains Taraddicts dénoncent en effet le sexisme de certains éléments de la saga (à partir du douzième volume, en 2014), notamment « […] ce message insidieux qui sous-entend que les femmes ont besoin d'être protégées par un homme, un vrai »[4] et pointent des scènes qui leur apparaissent désormais comme problématiques du point de vue du consentement. Il est intéressant de remarquer que Rowling a également fait l'objet de critiques nées des prises de conscience récentes concernant la représentativité et l'inclusivité. En se prêtant au jeu des révélations rétroactives, notamment en ce qui concerne l'orientation sexuelle de certains personnages de la saga, elle a été accusée de pratiquer le *queer baiting*, c'est-à-dire de faire miroiter à son public une potentielle relation homosexuelle qui n'est en vérité jamais représentée de manière explicite – pas même dans les deux premiers films des *Animaux fantastiques*, où les personnages concernés, Dumbledore et

---

[1] CLERC Anne et SAGNET Hélène, *op. cit.*, p. 14-15.

[2] Message posté par Plume d'Albatros, le 28 septembre 2015, FORUM GENERATION TARADDICT, *Tara et Cal - Qu'en avez vous pensé ?* [https://forum.generation-taraddicts.com/tome-tara-cal/tara-cal-avez-vous-pense-t5366.html], consulté le 31 mars 2020.

[3] Message posté par Lotarellana, le 19 octobre 2016, FORUM GENERATION TARADDICT, *Dan et Célia qu'en avez-vous pensé ?* [https://forum.generation-taraddicts.com/tome-dan-celia/dan-celia-avez-vous-pense-t5480.html], consulté le 31 mars 2020.

[4] Message de Nymphetameen, le 30 septembre 2014, FORUM GENERATION TARADDICT, *Tome 12 - Qu'en avez-vous pensé ? [SPOILERS]*, [https://forum.generation-taraddicts.com/tome-ultime-combat/tome-avez-vous-pense-t5074-50.html#p618692], consulté le 31 mars 2020.

Grindelwald, sont pourtant mis en scène au moment où leur liaison aurait eu lieu[1]. Les personnages de Tara chez Sophie Audoin-Mamikonian, comme d'Ewilan et Ellana chez Bottero, sont aussi fréquemment taxés d'incarner des figures de « Mary Sue », soit des héroïnes trop parfaites et manquant de relief. Le stéréotype de la « Mary Sue », qui a émergé dans le fandom de *Star Trek*[2], est d'ailleurs devenu un scénario de fanfiction régulièrement critiqué, et ce notamment dans le milieu des *Potterheads,* où ces intrigues sont considérées, d'après Sébastien François, « […] comme le degré zéro du récit de fan […], au point que les internautes ont identifié leurs lieux communs constitutifs pour mieux les dénoncer »[3]. Chez les Taraddicts, la critique semble faire partie intégrante des interactions du fandom, et ne représente pas de véritable menace pour la communauté :

> **Nymphetameen** : J'ai l'impression que nous partageons une sorte de code secret, un lien spécial du fait que nous connaissons tous très bien l'univers de Tara, que nous nous autorisons à le critiquer, à l'analyser, à disserter dessus ou à nous en détacher. Nous partageons des tas de souvenirs communs liés à cet univers (des dédicaces mais aussi des rencontres ou des week-ends entiers ou des histoires d'amour qui nous ont lié). Ca a quelque chose de l'ordre de la famille : on est plus forcément d'accord sur Tara, mais ça reste quelque chose d'important qui nous a construit.[4]

Pierre Bottero nous semble moins fréquemment critiqué par sa communauté que Sophie Audoin-Mamikonian, et ce, peut-être en raison de son décès soudain, qui a fait basculer les discours de la communauté sur le mode nostalgique de l'hommage (nous y reviendrons).

Un univers ouvert à la critique est également un monde susceptible de s'étendre et de se complexifier grâce aux créations faniques : en cela, les *potterfictions* sont exemplaires. Une part non négligeable de ces récits, les *slashs*, consiste en effet à imaginer des relations amoureuses et érotiques, souvent homosexuelles, entre différents personnages de l'œuvre (les plus fréquentes étant les *Drarry*¸ combinaison de « Drago » et de « Harry »). Force est de constater que la pratique de la fanfiction est nettement moins courante dans les fandoms des « *Harry Potter* à la française » : une exploration des deux plateformes principales dédiées au partage de ces récits, *Fanfiction.net* et *Archive of our own*, nous apprend rapidement que les Taraddicts comme les Marchombres ont produit assez peu d'expansions fictionnelles de leurs univers favoris. Les fanfictions tirées de l'univers de *Tara Duncan* sont en effet assez rares, et

---

[1] LA GAZETTE DU SORCIER, *De Albus Dumbledore à Albus Potter ; Rowling et le pinkwashing*, [https://www.gazette-du-sorcier.com/les-grands-articles-de-la-gazette/opinions-analyses/de-albus-dumbledore-a-albus-potter-rowling-et-le-pinkwashing], consulté le 31 mars 2020.
[2] SMITH Paula, « A Trekkie's Tale », in *Menagerie*, n°2, décembre 1973, p.6.
[3] FRANÇOIS Sébastien, « Fanf(r)ictions », *Reseaux*, n° 153, nº 1, 16 février 2009, p. 157-189.
[4] Communication privée sur le Discord « Génération Taraddicts », 23 mars 2020.

leurs « ratings », sur *Fanfiction.net*, soit les codes censés avertir le lectorat du contenu potentiellement violent et/ou érotique du texte, indiquent plutôt des récits adressés au grand public. La mention majoritaire est en effet K (qui convient à tous les publics dès 6 ans), voire K+ (dès 9 ans), quelque fois T (dès 13 ans), et seulement trois avertissements M (pour « mature content »). Sur *Archive of our own*, un seul *slash* est en ligne, qui met en scène une romance homosexuelle entre les personnages de Cal et de Robin. De même du côté des fictions botteriennes, où les quelques textes présents sur *Fanfiction.net* correspondent aux mentions K, K+ et T, et une seule à l'indication M ; et, sur *Archive of our own*, c'est le signalement G, pour « general audiences », qui revient le plus fréquemment. A noter également que les *slashs* botteriens reprennent principalement des couples canoniques, comme ceux formés par Ellana et Edwin, ou encore par Ewilan et Salim. Nous avons émis l'hypothèse[1] que l'œuvre botterienne, plus prolixe que celle de Rowling concernant la sexualité de ses personnages, laissait probablement moins de place à ce type d'extrapolation.

Mais c'est aussi et surtout lié à l'histoire de la pratique fanfictionnelle, plutôt récente dans l'espace français, et moins ancrée dans les luttes en faveur de la représentation des minorités. Henry Jenkins montre en effet dans ses travaux que l'activisme fan remonte aux années 1960 aux États-Unis, notamment dans la communauté de la série *Star Trek*[2]. Jenkins travaille notamment sur le format du *slash*, qui permet aux spectatrices de la série de se réapproprier leur sexualité : cette pratique offre en effet aux femmes hétérosexuelles la possibilité d'inverser le regard érotique qui est généralement porté sur elles en le posant cette fois-ci sur des corps masculins. Le *slash* permet également aux hommes comme aux femmes de réinventer la masculinité, en y injectant l'expression des sentiments amoureux et une certaine fragilité émotionnelle incompatible avec les représentations traditionnelles de la virilité[3]. Des travaux plus récents comme ceux de Mélanie Bourdaa sur la trilogie *Hunger Games*[4] ou sur la série télévisée *The 100*[5] continuent de démontrer que les productions de fans sont encore aujourd'hui des espaces de réappropriation des fictions par des communautés sous-représentées dans les médias, et notamment par les personnes s'identifiant au groupe LGBTQ+. Bien que les fandoms français avec lesquels nous avons échangé pour ce travail sont également sensibles

[1] BOUGON Marie Lucie, « Le Cycle alavirien de Pierre Bottero : un "Harry Potter à la française" ? », *op. cit.*
[2] JENKINS Henry, *Textual poachers, op. cit.*
[3] JENKINS Henry, *Fans, bloggers, and gamers, op. cit.*
[4] BOURDAA Mélanie, *Les fans de Hunger Games, de la fiction à l'engagement*, [http://larevuedesmedias.ina.fr/les-fans-de-hunger-games-de-la-fiction-lengagement], consulté le 17 juin 2022.
[5] BOURDAA Mélanie, *L'activisme fan en action : entretien avec « We Deserved Better » autour de The 100*, [https://culturevisuelle.hypotheses.org/author/crenum], consulté le 17 juin 2022.

aux questions de représentation, leurs productions ne semblent pas pour autant constituer des supports d'engagement.

Les deux communautés sont pourtant créatrices de contenus : chez les Taraddicts, ce sont les supports compagnons qui sont majoritaires, parfois textuels – on l'a vu précédemment avec la mention des webzines – mais le plus souvent audiovisuels via une émission de webradio, « Fréquence Taraddicte », toujours en activité chaque jeudi, ou encore des webséries, comme *Double je* et *L'Ultime combat*, toutes deux diffusées sur la chaîne Youtube « Miden Prod »[1]. Le choix de ces modes d'expression est d'ailleurs cohérent avec l'intention de l'autrice d'étendre la dimension multimédiatique de *Tara Duncan* via le lancement de sa société de production audiovisuelle. A l'inverse, les créations des Marchombres sont essentiellement écrites, mais empruntent une forme originale non-narrative : il s'agit en effet de textes poétiques brefs, en trois vers. Les personnages de la guilde fictionnelle écrivent en effet de la poésie marchombre qui est « faite pour être écrite. Sur du papier, des murs ou sur le vent. Énoncée, elle perd sa force et sa pureté »[2] – une originalité qui s'éloigne des multiples représentations du barde en fantasy, attaché à la tradition orale[3]. La poésie marchombre, qui donne « accès à leur âme »[4], permet en effet de se passer de discours et d'exprimer une forme d'indicible :

> *Élan infini, devenu humain*
> *Émoi devant le parfait équilibre*
> *Larme.*
>
> Il [Jilano] ne dit rien. Gage de pureté, la poésie marchombre s'enlaçait aux mots tracés, jamais aux mots prononcés.[5]

Cette forme poétique semble constituer le mode d'expression privilégié du fandom bottérien. Les poèmes sont notamment partagés via un groupe Facebook intitulé « Poésie Marchombre », en accès privé. Les fans interrogés sur le Discord, s'ils n'écrivent pas de fanfiction (voire même en ignoraient l'existence), écrivent tous de la poésie marchombre. D'après leurs témoignages, il s'agit avant tout d'une écriture de soi : pour Serpio*, ces textes « […] servent de moyen personnel d'expression »[6], pour Scylla, il s'agit d'une « […] poésie très libre et très pure » qui « permet une expression de soi épurée au maximum. »[7] L'acte d'écriture semble plus important

---

[1] MIDEN PROD, *Chaîne Youtube*, [https://www.youtube.com/channel/UCc_w92JG9DuTPLBs04oQMVA], consulté le 1 avril 2020.
[2] BOTTERO Pierre, *Le Pacte des Marchombres*, *op. cit.*, p. 165.
[3] BOUGON Marie Lucie et MULLER-THOMA Laura, « Le Pouvoir des mots : les personnages de conteurs et de bardes, ou comment la parole façonne la réalité », in Anne BESSON (dir.), *Fantasy et Histoire(s)*, Chambéry, ActuSF, 2019, p. 195-218.
[4] BOTTERO Pierre, *Le Pacte des Marchombres*, *op. cit.*, p. 162.
[5] *Ibid.*, p. 201.
[6] Communication privée sur le Discord « Le Cercle des Marchombres », le 18 mars 2020.
[7] *Ibid.*

que le partage et la lecture des textes d'autrui, en raison d'une certaine difficulté à définir les codes de la poésie marchombre :

> **Kathalqa Sarr** : Je lis et j'écris de la poésie marchombre, toutefois à de rares occasions pour les deux. La lire me dérange souvent, parce que (comme le dit Serpio) la plupart des poésies que je lis ne me semblent pas correspondre aux codes de ladite poésie, alors que je suis bien en peine de les définir, ces codes. Je vais paraître snob, mais la majorité des poèmes me hérissent le poil. Y compris les miens, d'ailleurs, raison pour laquelle je ne les poste pas. La poésie marchombre a une instantanéité et une localité, à mon sens. La poster ou la lire via des écrans par exemple, lui fait perdre presque toute crédibilité à mes yeux. J'ai l'impression qu'elle se transforme en jérémiades d'adolescent dépressif (j'avais prévenu, je suis pas tendre). Ceci dit, encore une fois, j'inclus celle que je peux écrire dans ma critique.[1]

Pour Sayanel, cependant, diffuser de la poésie marchombre et lire celle d'autrui est un « […] partage entre initiés, de la même manière que nombre de poèmes classiques sont Hermétiques, la Poésie marchombre à ses clés »[2]. Tout comme pour la « philosophie marchombre », suffisamment fluctuante pour offrir des possibilités multiples de réappropriations, la poésie marchombre semble fournir une forme d'expression à la fois codifiée et ajustable, dont les trois vers ne sont pas vécus comme une contrainte.

Cette écriture poétique, imitée d'après les quelques exemples de poèmes marchombres présents dans l'œuvre-source, procède bien entendu du pastiche, un procédé qui semble récurrent dans les productions faniques botteriennes. En effet, les règles mêmes du forum « La Voie des Marchombres », intitulées « 10 rêves pour un membre de ce forum »[3], réécrivent les « Dix rêves pour un Marchombre » et les « Dix rêves pour un Petit » présents dans les bonus du troisième tome du *Pacte des Marchombres*. La production de listes similaires apparaît également sur *Fanfiction.net*, où l'on peut notamment lire des « drabbles », soit des textes très courts, développant les « Dix rêves pour un petit »[4] ou inventant de nouvelles énumérations telles que les « 24 façons de faire disparaître Artis Valpierre[5] »[6]. Même les fanfictions narratives prennent soin de respecter l'écriture originelle et notamment les « botterismes », soit, d'après

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*.
[3] FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *10 Rêves pour un membre de ce forum*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1831-10-reves-pour-un-membre-de-ce-forum], consulté le 23 janvier 2020.
[4] LAPIZ Marie, *10 rêves pour un Petit - FanFiction*, [https://www.fanfiction.net/s/9479762/1/10-r%C3%AAves-pour-un-Petit], consulté le 2 avril 2020.
[5] Le personnage secondaire d'Artis Valpierre se montrant parfois irrespectueux avec la marchombre Ellana, les autrices de cette fanfiction imaginent ce que le maître d'armes Edwin, qui est amoureux d'elle, aurait pu lui-même imaginer pour se débarrasser de ce protagoniste.
[6] TWINTAH, *24 façons de faire disparaitre Artis Valpierre - FanFiction*, [https://www.fanfiction.net/s/7364811/1/24-fa%C3%A7ons-de-faire-disparaitre-Artis-Valpierre], consulté le 2 avril 2020.

Caroline Westberg, l'éditrice de Bottero chez Rageot, les « phrases nominales et […] retours à la ligne »[1] employées régulièrement par l'auteur, et qui représentent une de ses marques stylistiques les plus reconnaissables[2]. Ce goût pour le pastiche, dont la poésie marchombre fait partie, nous apparaît comme une forme d'hommage rendu à l'auteur disparu : le décès soudain de l'écrivain semble en effet avoir exercé une influence particulière sur la relation des fans créateurs et du canon. Si Aliette Gabas remarque en effet que « […] la majorité des *fanfictions* est aujourd'hui plus proche d'un désir de *more from* que de *more of*, il s'agit moins de continuer l'histoire que de la modifier, la faire évoluer, la réécrire de manière à l'améliorer »[3], nous constatons au contraire que les écrits du fandom botterien visent plutôt à honorer la mémoire du créateur de Gwendalavir – ce qui expliquerait, en partie du moins, que le matériau fictionnel canonique soit assez peu bouleversé dans les créations faniques.

Le souhait d'honorer la figure auctoriale est en effet visible sur les espaces d'interactions en ligne : sur le fil « Bottero addicts ! » [4] du forum du réseau social littéraire Booknode, les lecteurs et lectrices font état d'une véritable expérience de deuil, évoquant le déni puis les larmes, et adressent à l'auteur défunt des hommages sous forme poétique. Le forum « La Voie des Marchombres » comprend plusieurs fils consacrés à des hommages écrits, et notamment un topic intitulé « Le Temps passe, mais les Souvenirs restent »[5], où les utilisateurs du forum sont invités à partager leurs souvenirs de rencontres avec Pierre Bottero, lors de dédicaces et de salons littéraires. Le site *Marchombre.fr* publie également, à la date anniversaire des dix ans du décès de l'auteur, une série d'hommages poétiques écrits par les fans[6]. D'autres formes d'hommage ont également été rendues à l'auteur depuis sa disparition soudaine en 2009 : le prix littéraire du festival des Oniriques de Meyzieu porte son nom depuis 2015[7], la médiathèque « Pierre Bottero » a été inaugurée à Pélissanne en 2019[8], et un hommage collectif lui a été rendu

---

[1] CLERC Anne et SAGNET Hélène, « Rencontre avec Pierre Bottero », *op. cit.*, p. 10.
[2] Voir à ce propos MYRIADELLE, *Le grand pas vers la liberté - FanFiction*, [https://www.fanfiction.net/s/13006956/1/Le-grand-pas-vers-la-libert%C3%A9], consulté le 23 janvier 2020.
[3] GABAS Aliette, *Fanfiction : de la transfiction inter-artistique à l'effacement de la figure de l'auteur*, mémoire de master, sous la direction de Jean Cléder, Université de Rennes 2, 2014, p. 109.
[4] BOOKNODE - FORUM, *Pierre Bottero*, [https://booknode.com/forum/viewtopic.php?t=79958], consulté le 20 janvier 2020.
[5] FORUM LA VOIE DES MARCHOMBRES, *Le Temps passe, mais les Souvenirs restent.*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1243-le-temps-passe-mais-les-souvenirs-restent], consulté le 20 janvier 2020.
[6] SAYANEL, *Hommage 10 Ans de Pierre Bottero*, [http://marchombre.fr/hommage-10-ans-de-pierre-bottero/], consulté le 2 avril 2020.
[7] LES ONIRIQUES, *Présentation du Prix Pierre Bottero*, [http://www.lesoniriques.fr/article1776.html], consulté le 2 avril 2020.
[8] AGENCE REGIONALE DU LIVRE - PROVENCE ALPES COTE D'AZUR, *Une nouvelle médiathèque dans un écrin de verdure*, [https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/blog/une-nouvelle-mediathegraveque-dans-un-ecrin-de-verdure-2512], consulté le 2 avril 2020.

aux Imaginales en 2011[1]. Ainsi, plutôt que de remanier le récit de l'œuvre-source, les fans créateurs choisissent une forme de pastiche respectueux qui, comme l'explique Paul Aron, permet aussi à la communauté de se rassembler :

> Le pastiche conforte l'auteur et le lecteur dans leur commune appropriation de ce tiers. Le plaisir littéraire trouve ici son compte : le lecteur du pastiche cesse d'être un autre, il a nécessairement en partage la même culture que l'auteur. Le pastiche rassure dès lors autant qu'il plaît, et sans doute plaît-il parce qu'il rassure : lecteur et auteur sont du même monde, il est permis de s'entendre.[2]

A l'inverse des *potterfictions*, qui se saisissent des « affects et [d]es corps, [d]es relations amoureuses et [de] la psychologie individuelle »[3], les créations faniques botteriennes se déploient ainsi majoritairement sur un mode élégiaque, continuant de faire exister l'univers via des formes d'hommage qui, comme le note Gabriel Segré en observant la cérémonie de deuil de la « candlelight » perpétuée par les fans d'Elvis Presley, « […] contribuent à renforcer le sentiment d'appartenance, à maintenir et développer le lien intégrateur, à conduire la communauté à prendre conscience d'elle-même »[4].

Entre répétition et variation, les « *Harry Potter* à la française » jouent avec les codes du best-seller de Rowling pour s'affranchir progressivement du rôle modélisant du gigantesque phénomène du *Wizarding World*. La naissance de fandoms autonomes, dont les fonctionnements respectifs diffèrent entre eux comme de l'immense regroupement des *Potterheads*, sont révélatrices de la capacité de ces œuvres en langue française à enchanter et à fédérer des communautés qui, bien que plus restreintes, n'en sont pas moins créatives et productrices de sens. Le succès récent de *La Passe-miroir*[5] de Christelle Dabos témoigne d'une évolution certaine : s'il s'agit également d'un cycle de littérature de jeunesse (et d'une héroïne, Ophélie) qui « grandit » avec son lectorat, gagnant en complexité au fil des tomes, l'influence de Rowling y est nettement plus lointaine. L'autrice a en effet élaboré un univers original, constitué d' « Arches » au bord de l'effondrement, d'une manière qui évoque certes le *topos* décadent de la « fin d'un monde », mais qui convoque également une autre référence de la fantasy anglaise pour la jeunesse, *À la croisée des mondes* de Philip Pullman.

---

[1] ACTUSF, *Imaginales 2011 : Hommage à Pierre Bottero*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Imaginales-2011-Hommage-a-Pierre], consulté le 2 avril 2020.
[2] ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 286.
[3] BESSON Anne, « Fanthéories de Harry Potter : part de l'auteur, part des lecteurs », *Fabula Colloques*, Premier symposium de la critique policière, 30 novembre 2017. En ligne : [https://www.fabula.org/colloques/document4821.php], consulté le 3 octobre 2022.
[4] SEGRE Gabriel, « Le rite de la Candlelight », *Ethnologie francaise*, Vol. 32, nº 1, 2002, p. 156.
[5] DABOS Christelle, *La Passe-miroir*, 4 volumes, Paris, Gallimard jeunesse, 2013-2019.

2. « Fantasy à la française » : vers l'émancipation ?

Dans un article daté d'avril 2001, Florence Noiville s'interroge déjà, au moment de la sortie de *Tom Cox*, sur l'épuisement du filon tiré du succès de *Harry Potter* : « Les lecteurs s'identifieront-ils à ce nouveau héros ? Si l'ensemble est de facture plus qu'honnête, on en vient à se demander pourtant si les enfants ne finiront pas par se lasser de ne plus se voir proposer que des modèles de demi-dieux omnipotents capables, dès douze ans, de sauver le monde »[1]. Pourtant, de manière parallèle à la prolifération des avatars de *Harry Potter* des années 2000, la fantasy française a aussi cherché à s'éloigner de la répétition des formules à succès et à trouver sa propre voix – d'une manière parfois trop systématique. Pour Anne Besson, le « complexe d'infériorité » de la fantasy française « se traduisait, comme souvent, par un rejet pas très productif – les auteurs faisaient tout autre chose que les grands modèles américains, histoire de montrer qu'ils en étaient capables »[2].

Alors que le genre est en pleine expansion éditoriale et s'ouvre à un corpus traduit plus diversifié (voir III. 1. a.), le développement de la pratique rôliste donne un véritable élan à la fantasy d'expression française, et forme une « école » d'auteurs et d'autrices prioritairement issus des univers ludiques. Cette première génération accomplit une étape importante de la construction de la fantasy française, en tâchant de répondre aux attentes d'un lectorat souvent érudit, qui a parfois épuisé les ressources de la *big commercial fantasy* et se trouve en quête de nouveauté – mais qui a également besoin de retrouver des éléments familiers, ne serait-ce que pour identifier le genre. La fantasy française se construit ainsi dans une tension permanente entre le désir d'émancipation de ses modèles et l'acceptation des codes qui lui permettent de trouver un public, tension qui se dédouble encore dans un élan vers la légitimation que tempère la revendication de l'étiquette de « mauvais genre ». Le mouvement progressif de la fantasy vers une reconnaissance au sein de la culture légitime (III.2. et III.3.) coïncide en effet avec l'évolution de la production française vers des formes plus « littéraires », mais génère aussi un tiraillement entre le souhait de produire des œuvres respectées d'après les critères de la littérature générale et le désir de plaire à une communauté de « niche » qui n'évalue pas nécessairement les œuvres d'après ces mêmes critères (cf. III.3.).

---

[1] NOIVILLE Florence, *Livraisons*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/04/27/livraisons_4168550_1819218.html], consulté le 2 septembre 2022.

[2] VINCENT Jérôme, *Interview d'Anne Besson sur la fantasy française*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Interview-d-Anne-Besson-sur-la], consulté le 12 août 2022.

a. Les « auteurs-rôlistes » : une première école française ?

Pour Coralie David, la fantasy française serait un « fruit du conflit entre le littéraire et le ludique »[1]. Si nous estimons qu'il s'agit d'une tension plutôt que d'un « conflit », ce terme fait indirectement référence à une querelle récurrente dans le domaine des *game studies* entre les narratologues, qui, à l'instar de Marie-Laure Ryan, considèrent que les jeux sont également une forme de narration[2], et les ludologues, qui postulent la différence fondamentale des mécaniques de jeu avec celles de la fiction – opposition que synthétise Sébastien Genvo en 2018[3]. C'est en effet par une réflexion commune sur les divergences entre la conception d'univers rolistiques et la création romanesque que la première fantasy française (étiquetée comme telle) fait son apparition. Anne Besson considère que le point commun de ces auteurs et autrices réside « dans leur conscience de soi, conséquence de la secondarité de la fantasy francophone : les procédés et ressources sont mis en œuvre en connaissance de cause, en une démarche réfléchie, voire réflexive »[4] – une démarche justement entreprise grâce à l'expérience ludique.

Bien que nous ayons démontré ici que de nombreux textes précurseurs, encore dépourvus du label « fantasy », n'émanent pas de la sphère rôliste, dès le milieu des années 1990, l'essor de la fantasy française et l'émergence des éditeurs spécialisés découlent directement de cette pratique[5]. Alors même que la fantasy suscite des controverses critiques, son succès commercial se décline, auprès des jeunes lecteurs et lectrices des décennies 1970 et 1980, en passion pour le jeu de rôle, et en particulier pour *Donjons & Dragons*, traduit dès 1977 par l'entreprise Jeux Descartes.

> […] signalons que quand les jeux de rôle débarquent en France, entre la fin des années 70 et le début des années 80, ils sont essentiellement représentés par un seul titre qui reprend tous les *topoï* tolkieniens (à tel point qu'il frôle le procès), *Dungeons & Dragons*. Le jeu de rôle le plus vendu de tous les temps contribue à poser les bases des codes d'une *Fantasy mainstream*, en les diffusant largement. Viennent peu après les deux autres bestsellers des jeux de rôle

[1] DAVID Coralie, « Lusor in fabula : le jeu de rôle, une école de la fantasy française », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, nº 2, mars 2011, p. 159.
[2] RYAN Marie-Laure, *Avatars of story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 181-203.
[3] GENVO Sébastien, « Présentation du dossier : "Du ludique au narratif. Enjeux narratologiques des jeux vidéo" », *Sciences du jeu*, nº 9, 28 mai 2018, p. 1-6.
[4] BESSON Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 57.
[5] La pratique rôliste a bien entendu aussi sa place dans la fantasy anglophone : George R.R. Martin en donne un exemple marquant avec *Wild Cards*, une série d'anthologies de nouvelles tirées de ses parties de jeu de rôles avec ses amis. Le format de la nouvelle « dilue » cependant le *worldbuilding* parfois très didactique du jeu de rôle et permet d'en faire presque disparaître les mécanismes, d'autant qu'une partie des auteurs et autrices invitées par Martin ne faisaient pas partie du groupe de joueurs et de joueuses de départ, se saisissant seulement de l'univers partagé. Voir *Wild Cards*, 9 volumes, trad. Pierre-Paul Durastanti, Henry-Luc Planchat, Philippe Richard, Arnaud-Mousnier-Lompré, et Sébastien Guillot, Paris, J'ai Lu, coll. « Nouveaux Millénaires », 2014-2020.

> *Fantasy*, *Runequest* et *Warhammer*, qui de la même manière vont définitivement fixer les canons du genre.[1]

Le milieu rôliste français est particulièrement dynamique dès les années 1980, et de nombreux joueurs et joueuses s'impliquent dans ce loisir, ne se contentant pas de traduire les jeux américains, mais écrivant « un très grand nombre de scénarios, inspirations et mondes conçus pour supplémenter en français des jeux traduits, et [faisant] vivre boutiques, éditeurs, et spécialement, magazines professionnels ou semi-professionnels (*Casus Belli, Dragon Radieux, Chroniques d'Outre-Monde, Backstab, Dragon magazine, Di6dent, Jeu de rôle magazine*...) »[2]. C'est par l'intermédiaire du jeu de rôle que les premières maisons d'édition indépendantes dédiées à la fantasy font alors leur apparition. Les éditions Nestiveqnen, fondées en 1994 à Villeurbanne, commencent par publier des manuels de jeux de rôle, avant de se réorienter vers la fiction quelques années plus tard. Leur première parution, *Entre Lacs*[3], signée Mael', est un ouvrage abondamment illustré par Yannick Bailly et présenté comme un livre de « grammaire onirique », premier volume d'une série intitulée *Guide des horizons féeriques*. Le texte constitue en effet, dans la lignée tolkienienne, une cosmogonie originale accompagnée d'un lexique, intriquant étroitement éléments de *worldbuilding* et langage imaginaire – dont l'alphabet évoque d'ailleurs l'elfique. Cette première tentative, devant poser les bases d'un univers de jeu de rôle, ne connaît cependant pas de suite, et Nestiveqnen se consacre ensuite à la fiction en proposant dès 1998 trois collections consacrées à l'imaginaire : « Horizons futurs », « Horizons fantastiques » (qui publie plutôt de la fantasy urbaine) et « Horizons fantasy ». Ces collections sont remplacées dès les années 2000 par « Fractales Uchronie », « Fractales Fantastique » et « Fractales Fantasy », cette-dernière étant de loin la plus prolifique, et mettant particulièrement en avant les auteurs français. Nestiveqnen est également à l'origine de la première revue (hors fanzines) dédiée uniquement à la fantasy, *Faeries*, qui compte vingt-quatre numéros parus entre 2000 et 2007. Les éditions de L'Oxymore, déjà mentionnées (III.2.a.), proposent également une revue dédiée à la fantasy, *Emblèmes* (15 numéros entre 2001 et 2005), bien que celle-ci prenne plutôt la forme d'une anthologie périodique avec des objets-livres sophistiqués. À l'image des autres collections de la maison d'édition, celle-ci comporte à la fois des textes d'auteurs anglophones traduits et de jeunes auteurs français émergents (Justine Niogret et Mélanie Fazi y font notamment leurs débuts).

---

[1] DAVID Coralie, « Lusor in fabula : le jeu de rôle, une école de la fantasy française », *op. cit.*, p. 154.
[2] LEFEVRE Arthur, *Désirs, conflits & communication : une approche ludo-narrative du jeu de rôle*, thèse de doctorat, sous la direction d'Alexandra Saemmer, Université Paris 8, 2020, p. 21.
[3] MAEL' et BAILLY Yannick, *Entre lacs : grammaire onirique*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Le guide des horizons féeriques », 1994.

La collection de fantasy de Nestiveqnen démarre avec la publication de deux romans de Nicolas Cluzeau en 1998 et 1999. Celui-ci était déjà l'auteur des *Chroniques de la terre déchirée*, une série en deux volumes (*Fiançailles*[1] puis *Épousailles*[2]) écrite en collaboration avec Laurent Aillet, et parue dans la collection « SF Legend » de Fleuve Noir. Le duo d'auteurs est déjà présenté via son appartenance au milieu rôliste : surnommés « Weis et Hickman français »[3] sur la quatrième de couverture, Cluzeau et Aillet sont, avant d'être écrivains, les « maîtres de jeu du Club des Seigneurs de l'Astrolabe de Jussieu ». Chez Nestiveqnen, Cluzeau publie les deux volumes du cycle *Nordhomme* (*Embûches*[4] et *Erika*[5]) inspiré de la mythologie nordique, puis les deux recueils d'*Harmelinde et Deirdre*, fiction sérielle déclinant dans chaque nouvelle une aventure des personnages éponymes, une thaumaturge et sa fille menant des enquêtes surnaturelles dans un univers de fantasy médiévaliste (*Harmelinde et Deirdre*[6] en 2001 puis *Chroniques des franges féériques*[7] en 2005). Il prolonge également l'univers de *Nordhomme* dans *Le Dit de Cythèle*, dont les quatre volumes (*La Ronde des vies éternelles*[8], *Les Larmes du démon*[9], *La Citadelle du titan*[10] et *Le Souffle du dragon*[11]) paraissent dans la collection « Fractales Fantasy » entre 2002 et 2004. Charlotte Bousquet, qui fait aujourd'hui partie des autrices de fantasy française les plus prolifiques, commence également sa carrière chez Nestiveqnen avec la trilogie *Le Cœur d'Amarantha* entre 2004 et 2006 (*Les Arcanes de la trahison*[12], *Les Arcanes de la discorde*[13] et *Les Arcanes du jugement*[14]). Cette dernière est également scénariste et traductrice de jeu de rôle (*C.O.P.S.*[15], *Achéron*[16], *Necropolice*[17]…) et

---

[1] AILLET Laurent et CLUZEAU Nicolas, *Fiançailles*, Paris, Fleuve noir, coll. « SF Legend », 1998.
[2] AILLET Laurent et CLUZEAU Nicolas, *Épousailles*, Paris, Fleuve noir, coll. « SF Legend », 1998.
[3] Margaret Weis et Tracy Hickman ont co-écrit la prolifique saga *Lancedragon*, qui est basée sur le jeu *Donjons & Dragons*, et qui comprend plusieurs sous-ensembles (souvent des trilogies), publiée à partir 1984 aux États-Unis et à partie de 1987 en traduction française.
[4] CLUZEAU Nicolas, *Embûches*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Horizons Fantasy », 1998.
[5] CLUZEAU Nicolas, *Erika*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Horizons Fantasy », 1999.
[6] CLUZEAU Nicolas, *Harmelinde et Deirdre*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2001.
[7] CLUZEAU Nicolas, *Chroniques des Franges féeriques : deux enquêtes d'Harmelinde de Crommlynk*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2005.
[8] CLUZEAU Nicolas, *La Ronde des vies éternelles*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2002.
[9] CLUZEAU Nicolas, *Les Larmes du démon*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2003.
[10] CLUZEAU Nicolas, *La Citadelle du Titan*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2003.
[11] CLUZEAU Nicolas, *Le Souffle du dragon*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2004.
[12] BOUSQUET Charlotte, *Les Arcanes de la trahison*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2004.
[13] BOUSQUET Charlotte, *Les Arcanes de la discorde*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2004.
[14] BOUSQUET Charlotte, *Les Arcanes du jugement*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2006.
[15] COLLECTIF, *C.O.P.S.*, Guyancourt, Asmodée, 2003.
[16] BOUSQUET Charlotte et HENRI Nicolas, *Achéron*, Paris, Cendres de sphinx, 2010.
[17] ATTINOST Benoît, BOUSQUET Charlotte, FERNANDEZ Fabien et JULIEN Sandy, *Necropolice*, Montigny-lès-Cormeilles, Les 12 Singes, 2012.

collabore avec son époux Fabien Fernandez, auteur et concepteur de jeux. Dans les entretiens menés par Coralie David pour son travail de thèse, Charlotte Bousquet relie directement l'activité de « role play », c'est-à-dire d'incarnation des personnages lors d'une campagne (pratique qui implique souvent une part d'improvisation théâtrale) avec la création de ses protagonistes :

> Généralement, et je crois en cela que le jeu de rôles aide beaucoup, je me mets dans la peau de mes personnages (tous) et j'adopte leur point de vue. […] D'un point de vue personnel, je le considère, au même titre que d'autres médias, comme un plus, un plus qui me permet d'explorer différentes facettes de la psychologie humaine, différentes situations et qui sert ainsi les histoires. De même, certains personnages de roman que je vais créer, voire, certaines situations, vont nourrir des parties.[1]

Charlotte Bousquet publie plusieurs romans chez Nestiveqnen avant de passer chez Mnémos en 2009 pour *Arachnae*[2], premier tome de la trilogie *L'Archipel des numinées*[3], dont l'univers sombre, remplis d'intrigues de cour, d'assassinats et de cultes mystérieux, évoque à la fois l'Antiquité et la Renaissance italienne.

Mnémos épouse une trajectoire relativement similaire à celle de Nestiveqnen, et ce dans les mêmes années : fondée en 1996, la maison souhaite avant tout se consacrer à la publication de novellisations de scénarios de jeux de rôle. Ses fondateurs, Stéphane Marsan et Frédéric Weil, sont en effet issus du milieu rôliste – Weil est notamment le fondateur de Multisim (1992-2003), société d'édition de jeux de rôle qui produit par exemple *Nephilim*[4]. Mnémos est ainsi vouée à publier des versions romancées des campagnes des jeux Multisim. Mais la maison se réoriente rapidement vers le roman, en s'intéressant particulièrement aux plumes françaises de fantasy. Stéphane Marsan raconte ainsi les débuts de la maison d'édition, dans un entretien avec Emmanuel Beiramar pour *Fantasy.fr* :

> Puis, en 1995, j'ai suggéré à cette équipe de publier des romans adaptés des univers de JDR que nous avions créés. On m'a répondu : bonne idée, fais-le. Et hop, Mnémos, dont j'ai été le fondateur et directeur jusqu'en 2000. Éditeur en un quart d'heure ! Bon, OK, après je me suis rendu compte que c'était un peu plus compliqué…
> Là, nouveau coup de bol : je rencontre Mathieu Gaborit**,** qui me parle d'un projet de roman, un matin, dans un café de l'Odéon, à Paris. Je lui dis qu'on va d'abord se concentrer sur l'adaptation de JDR, mais je veux bien jeter un œil… Deux jours plus tard, il me raconte *Souffre-Jour* et m'en fait lire la première page. Fasciné, je décide de le publier tout de suite. Ce sera le premier

[1] DAVID Coralie, *Ressources / Entretiens*, [http://www.lapinmarteau.com/ressources-entretiens/], consulté le 21 avril 2022.
[2] BOUSQUET Charlotte, *Arachnae*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 2009.
[3] BOUSQUET Charlotte, *L'Archipel des numinées*, 3 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 2009-2011.
[4] LAMIDEY Fabrice et WEIL Frédéric, *Nephilim*, Paris, Multisim, 1992.

> roman chez Mnémos et – j'étais loin de m'en rendre compte – le lancement de la Fantasy française.[1]

Au moment de cette rencontre avec Stéphane Marsan, Mathieu Gaborit est déjà auteur de manuels de jeu de rôles : il a en effet publié en 1994, avec son ami Guillaume Vincent, le jeu *Ecryme*[2], qui se déroule dans un univers *steampunk* déjà aux antipodes des stéréotypes de l'*heroic fantasy* traduite en français. Dans une interview pour le fanzine *Le Souffre-jour* (nommé d'après le roman éponyme de Gaborit), l'écrivain attribue directement sa vocation d'écrivain de fantasy à la pratique, dès son plus jeune âge, du jeu de rôle :

> Ma petite aventure commence à l'âge de 10 ans. […] Une vie tranquille, une scolarité qui m'ennuie déjà à mourir. Et puis, un jour, le hasard. Une boite rouge et rectangulaire entrevue sur une table, chez mon meilleur ami.
>
> – C'est quoi ? je demande.
>
> – Un jeu de rôle. […]
>
> Les quinze années suivantes, j'ai joué deux à trois fois par semaine au jeu de rôle. Toujours avec le même groupe, au même endroit. Dans une salle de jeu consacrée exclusivement à notre passion. […] Une salle du rêve où j'ai forgé mon appétit pour l'imaginaire, où j'ai développé, des heures durant, d'improbables scénarios qui avaient tous la même origine : l'*heroic fantasy*. J'ai donc commencé à écrire à l'âge de 10 ans, lorsque j'ai ébauché ces premiers scénarios.[3]

Le dialogue entre roman et jeu de rôle reste d'ailleurs une constante dans la carrière d'auteur de Mathieu Gaborit : en 1997, il publie deux romans, *Les Rives d'Antipolie*[4] et *Revolutsya*[5] (désormais réédités en seul volume, *Bohème*[6]), qui se déroulent dans l'univers du jeu *Ecryme*. Jacques Baudou souligne l'originalité de ce cycle, « qui se déroule dans une Russie uchronique, onirique, où une révolution oppose les militants des Soviets et les partisans de la propagande »[7]. A l'inverse, il contribue également à la création du jeu de rôle *Agone*[8], inspiré de son propre cycle de fantasy *Abyme* (1996-1997), qui s'inscrit dans le grand ensemble des

---

[1] BEIRAMAR Emmanuel, *Stéphane Marsan : Dix ans d'édition*, [http://www.fantasy.fr/interviews/view/37], consulté le 14 avril 2022.
[2] GABORIT Mathieu, VINCENT Guillaume et LERICHE Cyrille, *Ecryme*, Paris, Tritel, 1994.
[3] SOUFFRE-JOUR, *Entretien avec Mathieu Gaborit*, [http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=81&Itemid=149], consulté le 15 avril 2022.
[4] GABORIT Mathieu, *Les Rives d'Antipolie*, Paris, Mnémos, coll. « Science-fiction », 1997.
[5] GABORIT Mathieu, *Revolutsya*, Paris, Mnémos, coll. « Science-fiction », 1997.
[6] GABORIT Mathieu, *Bohème : l'intégrale*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 2008.
[7] BAUDOU Jacques, « Fantasy française », *op. cit.*, p. 173.
[8] GABORIT Mathieu, MARSAN Stéphane, CELERIN Sébastien et WEIL Frédéric, *Agone*, Paris, Multisim, 1999.

Chroniques des Crépusculaires[1] – la démarche créative alternant ainsi entre novellisation d'un jeu et ludification d'un cycle romanesque.

Pour Stéphane Marsan, *Souffre-jour*[2] est « une intuition, un véritable coup de cœur »[3] qui le conduit à publier immédiatement le roman chez Mnémos alors même qu'il avait prévu d'attendre encore un an avant de s'intéresser à des textes qui ne soient pas issus d'un univers de jeu de rôle[4]. Ce premier volume des *Chroniques des crépusculaires* lance la collection « Légendaire » de Mnémos, qui publie jusqu'en 2003 une trentaine de romans de fantasy française émanant également d'auteurs-rôlistes (nous reprenons ici le terme de Coralie David). Comme l'écrit en effet Anne Besson, Stéphane Marsan puise dans le vivier des concepteurs de jeux de rôle pour former sa première équipe d'auteurs français : « [s]ous l'égide de Marsan, Mnémos fait office de découvreur de jeunes talents francophones, tant la talentueuse équipe issue de Multisim contient d'auteurs décisifs pour la naissance et la reconnaissance du genre en version française »[5]. Parmi ces premiers auteurs de la « génération Mnémos »[6], pour reprendre le terme employé par André-François Ruaud, Pierre Grimbert signe pour sa part *Le Secret de Ji*[7], « cycle de *Fantasy* épique de facture classique »[8] en quatre volumes, qui se voit couronné du prix Julia Verlanger en 1997. Si les *Chroniques des Crépusculaires* et *Le Secret de Ji* ne sont pas les œuvres les plus originales de ces premières années, elles constituent les premiers véritables succès commerciaux de fantasy en langue française.

Parmi les auteurs révélés par Mnémos se trouve encore Laurent Kloetzer, rôliste également, qui dédie deux romans, *Mémoire vagabonde*[9] (1997) et *La Voie du Cygne*[10] (1999), à des intrigues se déroulant dans la ville de Dvern, une cité tentaculaire « livrée aux caprices d'un prince aussi fou qu'esthète »[11]. Si l'univers n'est pas directement inspiré d'une campagne

---

[1] GABORIT Mathieu, *Les Chroniques des Crépusculaires*, 5 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1995-1997, réédité en intégrale sous le titre *Les Royaumes crépusculaires*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2007.
[2] GABORIT Mathieu, *Souffre-jour*, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1995.
[3] SOUFFRE-JOUR, *Entretien avec Stéphane Marsan*, [http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=153], consulté le 15 avril 2022.
[4] *Ibid.*
[5] BESSON Anne, « Comme une ombre lointaine : l'influence de Tolkien sur la fantasy française », *op. cit.*, p. 143-144.
[6] RUAUD A.-F. (dir.), *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, *op. cit.*, p. 570.
[7] GRIMBERT Pierre, *Le Secret de Ji*, 4 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1996-1997, réédité en intégrale, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2012.
[8] BAUDOU Jacques, « Fantasy française », *op. cit.*, p. 173.
[9] KLOETZER Laurent, *Mémoire vagabonde*, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1997.
[10] KLOETZER Laurent, *La Voie du cygne : vita sicut labyrinthus, labyrinthus sicut vita*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 1999.
[11] BAUDOU Jacques, « Fantasy française », *op. cit.*, p. 173.

de jeu de rôle, l'auteur assimile cependant les débuts de sa vocation littéraire à cette pratique ludique : « Mes premiers textes étaient le récit de ce qui se passait '*entre*' les parties, ou bien le récit de certains évènements particulièrement intenses. Écrire permettait de fixer ces évènements, de ne pas les oublier, de les rendre éternels d'une certaine manière »[1]. L'inspiration rolistique est d'ailleurs clairement perceptible dans *Mémoire vagabonde* : si le texte emprunte surtout « au roman de cape et d'épée ses bretteurs redoutables et ses intrigues de palais florentines »[2], la structure composite du récit, constamment bouleversée par les pertes de mémoire de son héros Jaël, correspond à la convergence de bribes de scénarios inachevés, mais savamment orchestrés pour perdre le lecteur ou la lectrice dans les méandres de l'esprit envoûté du narrateur.

> Les aventures de Jaël dans *Mémoire Vagabonde* doivent aussi beaucoup au jeu de rôle, elles ont été nourries de morceaux d'histoires testées par ailleurs (le masque de Vaehraun), de récits vécus et jamais menés à terme (le précepteur dans la grande maison, amoureux de la fille mais couchant avec la mère...). J'espère que les amis qui le reliront y retrouveront un peu de cette époque. Y repasser a rouvert pour moi beaucoup de passages et de souvenirs.[3]

Cette première vague de publications chez Mnémos révèle également l'un des auteurs les plus prolifiques de fantasy d'expression française (bien qu'il se soit éloigné du genre par la suite pour se consacrer principalement à la littérature de jeunesse), Fabrice Colin, lui aussi scénariste de jeu de rôle et rédacteur occasionnel pour la revue *Casus Belli*. Fabrice Colin publie dès 1997 dans la collection « Angle-mort » deux titres de fantasy urbaine aux touches horrifiques, *Neuvième cercle*[4] et *Les Cantiques de Mercure*[5], puis le diptyque steampunk *Arcadia*[6] dans la collection « Surnaturel » en 1998, ou encore le cycle de fantasy *Winterheim*[7], une saga épique d'inspiration nordique plus conventionnelle, dans la collection « Légendaires » en 1999. Il collabore d'ailleurs la même année avec Mathieu Gaborit pour écrire *Confessions d'un automate mangeur d'opium*[8], roman steampunk qui débute une vague d'œuvres de fantasy urbaine choisissant le décor d'un Paris merveilleux réinventé (voir IV.2.d.). Sabrina Calvo commence également sa carrière chez Mnémos en publiant en 1997 dans la collection

---

[1] VINCENT Jérôme, *Interview de Laurent Kloetzer*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-de-laurent-kloetzer], consulté le 20 avril 2022.
[2] BAUDOU Jacques, « Fantasy française », *op. cit.*, p. 173.
[3] KLOETZER Laurent, *Mémoire vagabonde*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2014, p. 313-314.
[4] COLIN Fabrice, *Neuvième cercle*, Paris, Mnémos, coll. « Angle mort », 1997.
[5] COLIN Fabrice, *Les Cantiques de Mercure*, Paris, Mnémos, coll. « Angle mort », 1997.
[6] COLIN Fabrice, *Arcadia*, 2 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Surnaturel », 1998.
[7] COLIN Fabrice, *Winterheim*, vol. 1 et 2, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1999, et vol. 3, Paris, J'ai Lu, coll. « Fantasy », 2003, réédité en intégrale, Paris, Pygmalion, 2011.
[8] COLIN Fabrice et GABORIT Mathieu, *Confessions d'un automate mangeur d'opium*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 1999.

« Surnaturel » *Délius, une chanson d'été*[1], un roman de fantasy urbaine choisissant le cadre de l'Angleterre victorienne (comme le fera *Arcadia* de Colin un an plus tard). Les auteurs de la « génération Mnémos » partagent en effet un même réseau littéraire et amical qui les conduit à travailler régulièrement ensemble et à s'inspirer mutuellement. Comme l'explique Anne Besson en 2010 :

> Souvent proches les uns des autres au point de multiplier les collaborations (Colin-Gaborit, Colin-Calvo…), ils seront nombreux à suivre Stéphane Marsan quand il fonde en 2000, avec Alain Névant, la maison d'édition qui se confond pour beaucoup avec l'offre de *fantasy* en France aujourd'hui : Bragelonne. Celle-ci n'a donc que dix ans, ce qu'on tend trop facilement à oublier tant elle s'est rapidement imposée, en reprenant avec talent les recettes de vente anglo-saxonnes, comme chef de file incontesté de la diffusion du genre, qui en domine ou même en écrase le marché. Il importe de noter que son offre de beaux volumes grand format, toujours plus nombreuse et diversifiée, se compose désormais presque exclusivement de traductions…[2]

Si Bragelonne délaisse en effet progressivement les auteurs francophones, la maison lancée par Stéphane Marsan à la suite de son éviction de Mnémos fait notamment découvrir au lectorat de fantasy le duo Ange, formé par Anne Montenay et Gérard Guéro. Le couple d'écrivains, qui a déjà scénarisé des bandes-dessinées (notamment *La Geste des chevaliers dragons*[3]) et des jeux de rôle (*In nomine Satanis*[4]) publie entre 2001 et 2003 le cycle des *Trois lunes de Tanjor*[5], une fantasy quasiment dépourvue d'éléments magiques, qui met en scène une intrigue d'ordre politique et religieuse dans un décor désertique très éloigné des cadres médiévalistes traditionnels.

Coralie David estime que l'influence des jeux de rôles anglophones sur la fantasy française répond à un mouvement contradictoire d'uniformisation et de singularisation qui se joue à la fois dans les jeux et dans la fiction. Pour faire face aux « géants »[6] du jeu de rôle américain, les concepteurs et scénaristes de jeux de rôle français ont fait « le choix de se déplacer vers les marges de la fantasy, ou d'en sortir pour investir d'autres champs de l'imaginaire »[7], se dirigeant notamment vers la fantasy urbaine – une tendance également

---

[1] CALVO Sabrina, *Délius, une chanson d'été*, Paris, Mnémos, coll. « Surnaturel », 1997.
[2] BESSON Anne, « Comme une ombre lointaine : l'influence de Tolkien sur la fantasy française », *op. cit.*, p. 144.
[3] ANGE et VARANDA Alberto, *La Geste des chevaliers dragons*, 30 albums, vol. 1, Paris, Vents d'Ouest, 1998, vol. 2 et suivants, Paris, Soleil, 2003-en cours.
[4] CROC, DELVAL Fabien, SALAH Emmanuel, SARFATI Laurent et TWARDOWKI Mathias, *In Nomine Satanis*, Guyancourt, Asmodée.
[5] ANGE, *Les Trois lunes de Tanjor*, 3 volumes, Paris, Bragelonne, 2001-2003, réédité en intégrale sous le titre *Ayesha, la légende du peuple Turquoise*, Paris, Bragelonne, coll. « Les Intégrales », 2005.
[6] DAVID Coralie, « Lusor in fabula : le jeu de rôle, une école de la fantasy française », *op. cit.*, p. 154.
[7] *Ibid.*

observable dans l'écriture de fiction, avec des œuvres comme *Arcadia*[1] de Fabrice Colin ou *Délius, une chanson d'été*[2] de Sabrina Calvo, qui choisissent un XIXe siècle victorien (et vernien) comme cadre de référence. La standardisation de la fantasy tolkienienne par le jeu de rôle américain crée ainsi un terrain fertile aux détournements des stéréotypes et aux renouvellements multiples du matériau d'origine.

> Il faut observer une différence entre deux types d'influence rolistique : si les premiers jeux de rôle sont, en France comme ailleurs, à l'origine d'une uniformisation, c'est justement la réaction à ce *global universe* qui fut génératrice pour les jeux de rôle français d'une spécificité, qui trouvera des échos dans la littérature. Les auteurs-rôlistes, justement grâce à leur connaissance de ces conventions, posent les bases de leur identité en les détournant. Il est possible de distinguer d'une part l'ascendance rolistique uniformisante, et d'autre part l'inspiration singularisante, dichotomie déjà présente au sein de la production de jeux de rôle.
>
> Il n'empêche que cette filiation souffre toujours d'une image péjorative : le jeu de rôle étant l'enfant « bâtard » du ludique et du littéraire, beaucoup ne retiennent que son action uniformisante.[3]

La proximité indéniable de la fantasy d'expression française (se revendiquant comme telle) avec le milieu rôliste a d'ailleurs été source de nombreuses critiques. Comme le rappelle Arthur Lefèvre, le jeu de rôle ne bénéficie pas d'une image particulièrement positive dans l'environnement médiatique français. Bien que les dénonciations de cette pratique en France ne soient pas comparables avec les discours violents des associations religieuses américaines, le jeu de rôle est malgré tout attaqué dans les médias généralistes :

> Si la polémique à motivation religieuse ne prend pas directement dans une France bien plus sécularisée, le discours médiatique alarmiste relayé par les associations parentales tourne surtout autour d'un supposé risque de rupture pathologique avec le réel et de la manipulation de joueurs fragiles dans une logique sectaire. Le jeu de rôles sera même lié à tort à l'affaire de la profanation antisémite du cimetière juif de Carpentras en 1990, qui prend une dimension politique nationale durable. Sa résurgence médiatique massive de 1995, suite à des dénonciations calomnieuses impliquant pêle-mêle jeux de rôle, messes noires, drogues, viols, un meurtre resté irrésolu et une « jeunesse dorée » locale, sera l'occasion des attaques les plus virulentes contre le jeu de rôle. Le numéro à charge « Attention, jeux dangereux ! » de l'émission *Bas les masques !* (11 octobre 1995) est à l'origine de la structuration du milieu du jeu de rôle en fédération, non pas tant pour organiser le jeu, qui reste généralement une pratique de petits groupes sans publicité, que pour le défendre au niveau national.[4]

---

[1] COLIN Fabrice, *op. cit.*
[2] CALVO Sabrina, *Délius, une chanson d'été*, *op. cit.*
[3] DAVID Coralie, « Lusor in fabula : le jeu de rôle, une école de la fantasy française », *op. cit.*, p. 158-159.
[4] LEFEVRE Arthur, *Désirs, conflits & communication*, *op. cit.*, p. 10-11.

Si cette inquiétude vis-à-vis du jeu de rôle a certainement contribué à desservir encore l'image de la fantasy et des cultures de l'imaginaire, elle n'a toutefois probablement pas affecté le lectorat privilégié de ces genres, qui a adressé aux auteurs-rôlistes des critiques surtout formelles. Pour Coralie David, il a souvent été « reproché aux auteurs-rôlistes de présenter des univers trop denses, et de ne pas distiller l'information assez efficacement pour qu'elle soit digeste » ainsi que « d'écrire des 'parties racontées' »[1]. La responsabilité du maître du jeu ou de celui ou celle qui écrit le manuel de règles est de créer une situation initiale suffisamment fertile pour que les joueurs et joueuses puissent y mouvoir leurs personnages, mais pas de « scénariser » la suite des événements – ce qui priverait le groupe de sa liberté. Si le maître du jeu est « l'érudit » qui connaît parfaitement les rouages du monde, et l'auteur ou l'autrice du manuel « l'architecte » de ce monde, ni l'un ni l'autre ne sont des conteurs. Stéphane Marsan constate justement cette divergence, interrogé sur les premiers romans de Mathieu Gaborit qu'il a publiés chez Mnémos :

> Comme me l'a dit Jacques Baudou, critique au *Monde*, la première fois que je l'ai eu au téléphone : « l'économie d'un scénario de jeu de rôle et l'économie d'un roman sont complètement différentes » (économie à prendre au sens de la conception du récit et la gestion de l'information dans une trame imaginaire). Bien évidemment, tous les auteurs venus au roman après l'expérience de l'écriture de jeu de rôle ont dû apprendre ça, plus ou moins vite, plus ou moins bien. Et à leurs débuts, je n'étais pas assez bon éditeur pour m'en rendre compte et le leur inculquer. Les premiers romans de Mathieu souffrent donc fatalement de ces défauts.[2]

Pour Coralie David, le *worldbuilding* des romans de fantasy française a été affecté directement par le « mode encyclopédique »[3] du jeu de rôle, qui s'inspire bien entendu du modèle tolkienien, mais dont l'univers est littéralement devenu un *système*. Nous estimons cependant que cette influence s'est faite par l'inversion, les auteurs et autrices ayant justement cherché à s'éloigner progressivement de ce mode encyclopédique et démiurgique – tolkienien comme rolistique. Anne Besson rappelle en effet que de nombreux auteurs français ont justement connu Tolkien via les « filtres successifs de sa popularisation, et notamment celui du jeu de rôles »[4]. Il s'agit d'ailleurs de l'une des raisons pour lesquelles la fantasy française n'a que très peu produit de grands cycles de fantasy épique dans la veine tolkienienne, préférant s'affranchir immédiatement d'un maître trop imposant, et déjà mille fois imité – et notamment via d'innombrables campagnes de *Donjons & Dragons* :

---

[1] DAVID Coralie, « Lusor in fabula : le jeu de rôle, une école de la fantasy française », *op. cit.*, p. 158.
[2] SOUFFRE-JOUR, « Entretien avec Stéphane Marsan », *op. cit.*
[3] DAVID Coralie, « Lusor in fabula : le jeu de rôle, une école de la fantasy française », *op. cit.*, p. 156.
[4] BESSON Anne, « Comme une ombre lointaine : l'influence de Tolkien sur la fantasy française », *op. cit.*, p. 144.

> Tout se passe comme si le choc tolkienien, son retentissement, figurait comme un reste d'enfance ou d'adolescence (dont on peut d'ailleurs estimer, sans nuance péjorative, qu'il s'agit d'une dimension inhérente au genre) qu'il conviendrait pour nos romanciers de dépasser. On retrouve ainsi l'influence de Tolkien (du Tolkien des rôlistes, plus précisément) aux origines des productions françaises et des carrières des auteurs français, mais elle semble vouée, comme un souvenir qui s'estompe, à être rapidement transcendée au profit de voies/voix singulières à la maturité de chacun.[1]

Anne Besson s'appuie notamment sur les témoignages des auteurs de la « génération Mnémos » collectés dans *Méditations sur la Terre du Milieu*, anthologie dirigée à l'origine par Karen Haber, et qui s'est vue augmentée d'une partie sur les écrivains français lors de sa traduction chez Bragelonne. Fabrice Colin y écrit en effet : « je ne me vois pas du tout passer trente ans de ma vie sur un univers unique, à développer des races, des religions, des langues et des mythes, tout ça pour un seul livre »[2]. Mathieu Gaborit raconte quant à lui son éloignement progressif du *worldbuilding* tolkienien, et révèle des éléments intéressants sur les traces laissées par la pratique du jeu de rôles dans son écriture :

> J'ai pris mes distances avec la Terre du Milieu. Et j'ai fini par comprendre pourquoi j'avais tant de difficulté à relire *Le Seigneur des Anneaux*. Tolkien développe un imaginaire explicite qui s'efforce de tout dire, qui ne cache rien de son intimité. La pesanteur du monde est telle que j'ai le sentiment de devoir m'engager dans un musée de porcelaine. Comme si, à chaque pas, je risquais de briser son écrasante cohérence.
>
> À présent, je cherche le chemin de l'implicite. En d'autres mots, je veille sur la pudeur de mes univers. […] pour rendre un monde aussi immersif que possible, il faut savoir en préserver « les ombres et les silences ». À savoir, des espaces, des concepts et des horizons tout juste esquissés afin que le lecteur puisse, consciemment ou non, les investir, les traduire à son compte pour les habiter. […] Pourquoi ai-je à cœur ce souci d'interactivité ? Sans doute un héritage plus ou moins heureux du jeu de rôle mais à vrai dire, il s'agit surtout d'une conviction profonde qu'un univers gagne sa légitimité dans l'imaginaire du lecteur.[3]

Le rôliste devient ici romancier en inversant les attributions du maître du jeu : là où ce dernier contrôle parfaitement l'univers, mais laisse le joueur y agir librement, l'auteur prend les rênes de la narration mais laisse le monde « ouvert » pour son lecteur ou sa lectrice, l'autorisant à l'enrichir par son imagination. La transition du rôliste vers l'écrivain *inverse* ainsi la relation entre intrigue et univers, narration et architecture.

---

[1] *Ibid.*, p. 144-145.
[2] COLIN Fabrice, « Passé simple », in Karen HABER (dir.), *Méditations sur la Terre du Milieu*, Paris, Bragelonne, 2003, p. 263.
[3] GABORIT Mathieu, « Ombres et silences », in Karen HABER (dir.), *Méditations sur la Terre du Milieu*, Paris, Bragelonne, 2003, p. 254.

Lors d'une table ronde organisée en 2006 à Cerisy, Pierre Pevel distingue d'une manière assez semblable à celle de Gaborit le *worldbuilding* sous-jacent, implicite, de son exposition dans le roman :

> Il y a une critique récurrente sur mes livres. On dit que l'univers n'est pas assez développé. En fait l'univers est extrêmement développé mais je n'utilise que ce dont j'ai besoin pour mon livre et je laisse en arrière-plan, dans le flou, des éléments qui ont leur cohérence, et je le sais puisque je les ai développés, mais qui ne sont pas strictement nécessaires à l'intrigue et qui font très couleur locale et contribuent à placer un folklore, un univers. Citer au détour d'une phrase trois magiciens célèbres sans dire absolument pas [sic] ce qu'ils ont fait, moi, en tant que lecteur, ce sont des choses que j'aimais bien parce qu'elles déclenchent l'imaginaire, on se demande : Qui c'est ces trois gars-là ? Est-ce qu'ils vont revenir ? Qu'est-ce qu'ils ont bien pu faire pour devenir si célèbres ? Ou faire allusion à un élément historique tel que la terrible bataille des gouffres de Chtruk sans dire quoi que ce soit… Quoi, il y a eu une bataille au gouffre de Chtruk ? Mais qu'est-ce que c'est que les gouffres de Chtruk ?
>
> Tout ça, ça contribue à faire l'univers, c'est extrêmement cosmétique et ça pourrait être parfaitement gratuit mais en général chez moi j'ai fait les plans des gouffres de Chtruk, même si ça ne changerait strictement rien pour le lecteur si je ne les avais pas. Mais lorsqu'on me dit que mes univers ne sont pas assez développés, je prends ça plutôt comme un compliment et c'est une critique négative dont je fais plus que me moquer, qui me réjouit puisque cela veut dire que l'univers est assez intéressant pour que l'on ait envie d'aller voir derrière le premier plan, derrière le panorama, plus loin que l'horizon et, en outre, cela prouve que j'ai relativement bien fait mon travail.[1]

Cette préférence accordée à l'évocation rappelle d'ailleurs certains des « grands anciens » de la fantasy française que nous avons mentionnés plus haut, et qui esquissent les contours d'un monde en laissant une large part de mystère plutôt que d'en décrire méthodiquement l'histoire et la géographie (*Le Rivage des Syrtes*[2], *Les Soldats de la mer*[3] ou encore les romans de Marcel Brion en sont des exemples représentatifs). Jean-Philippe Jaworski explique également s'être éloigné du *worldbuilding* du jeu de rôle pour son recueil de nouvelles *Janua Vera*[4], dont l'univers, celui des Vieux Royaumes, est pourtant tiré d'une campagne de *Donjons & Dragons* créé par l'auteur :

> Les grandes lignes de l'univers ayant été conçues pour fournir un cadre aux aventures de mes joueurs, j'avais donc d'entrée une vision géographique, politique, religieuse quand j'ai commencé à écrire les nouvelles. Mais cet atout était aussi un piège : il me fallait éviter de verser dans le didactisme. Le background ludique m'a donc servi de support, non de sujet. C'est aussi la

[1] PEVEL Pierre, GUILLAUD Lauric, BERTHELOT Francis et BOZZETTO Roger, « Table ronde sur la fantasy », *Les Nouvelles formes de la science-fiction. Colloque de Cerisy*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006, p. 394-395.
[2] GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*
[3] REMY Yves et REMY Ada, *Les Soldats de la mer, chroniques illégitimes sous la Fédération*, *op. cit.*
[4] JAWORSKI Jean-Philippe, *Janua Vera : récits du vieux royaume*, Lyon, Les Moutons électriques, 2007.

> raison pour laquelle je me suis écarté, dans mes nouvelles, des scénarios que j'ai fait jouer.[1]

Anne Besson estime justement que le parcours de Jean-Philippe Jaworski est « exemplaire » pour illustrer la transition du jeu de rôles vers l'écriture romanesque :

> […] il [Jaworski] débute comme auteur de jeux de rôles amateurs, et d'abord en se plaçant, avec Tiers âge, au sein même de l'univers du *Seigneur des anneaux*, avec lequel on le voit ensuite prendre progressivement ses distances. *Te deum pour un massacre*, un jeu de rôle historique qui connaît une édition professionnelle en 2005 (éditions du Matagot, Paris), se déroule cette fois en France pendant les guerres de religion, avant que le roman *Gagner la guerre* (2009) ne l'impose comme un nouveau talent francophone s'inscrivant désormais clairement dans la fantasy historique.[2]

Le choix de la fantasy historique est en effet une des tendances les plus remarquables de la production française. Les mondes secondaires médiévalistes, emblématiques de *Donjons & Dragons* et de la fantasy tolkienienne, tendent à être remplacés par un Moyen Âge « datable », parfois mêlé d'éléments uchroniques. *Wielstadt*[3] de Pierre Pevel en est un des premiers exemples, situant son intrigue en pleine Guerre de Trente Ans. Ce déplacement hors du cadre traditionnel d'un Moyen Âge merveilleux est justement ce qui a frappé Jacques Baudou lors de sa première lecture du cycle, comme il le relate dans sa préface de la réédition intégrale de 2011. Le critique raconte avoir identifié dès cette époque que le cadre historique (et uchronique) constituait une des possibilités fertiles de la fantasy française alors en construction :

> Pour ce qui concerne le critique que j'étais alors, sa lecture avait renforcé le sentiment que j'éprouvais à l'époque : celui que la toute jeune fantasy française annexait avec une belle vigueur et une réussite indéniable de nouveaux territoires à ceux que les auteurs anglo-saxons avaient l'habitude d'arpenter. En ce domaine, Pierre Pevel ne donnait pas dans la demi-mesure ! Bien sûr, il y mettait en scène des fées naines, des faunes et un dragon qui paraissaient tous veiller sur le destin de la ville en lui épargnant des invasions guerrières, tous membres de Faërie et signes incontestables de l'appartenance à la fantasy.
>
> Mais il situait son intrigue au début de la guerre de trente ans, en 1620, sur les terres du Saint Empire romain germanique, ajoutant le décalage temporel au déplacement géographique, quant aux normes habituelles du genre. Encore serait-on bien en peine de situer Wielstadt, la citée née de l'imagination de l'auteur, ou la Rhein See sur une carte du monde réel. Le décor savamment campé de cette ville où les différentes communautés religieuses vivent encore dans une bonne intelligence relative est bien un monde secondaire, légèrement teinté d'uchronie. Voilà qui garantissait déjà un dépaysement bienvenu.[4]

---

[1] VINCENT Jérôme, *Interview de Jean-Philippe Jaworski*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-jean-philippe-jaworski], consulté le 10 août 2022.
[2] BESSON Anne, « Comme une ombre lointaine : l'influence de Tolkien sur la fantasy française », *op. cit.*, p. 145.
[3] PEVEL Pierre, *Wielstadt*, 3 volumes, Paris, Fleuve noir, coll. « Grands formats Fantasy », 2001-2004.
[4] BAUDOU Jacques, « Préface », *La Trilogie de Wielstadt*, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 2011, p. 7.

La tendance continue de s'affirmer à la suite des romans fondateurs de la « génération Mnémos », à partir de la fin des années 2000 : *Tancrède*[1] d'Hugo Bellagamba se passe en 1096 pendant les Croisades, *Le Bâtard de Kosigan*[2] commence en 1339 dans une Champagne alternative dirigée par des princesses elfes, quand *Bouddica*[3] de Jean-Laurent Del Socorro propose une biographie romancée de la reine des Icènes et de son combat contre Rome. L'Antiquité et les sources gréco-latines sont d'ailleurs souvent choisies par les auteurs et autrices françaises, peut-être plus marqués par la culture classique que par les légendes celtisantes : ainsi, *L'Archipel des numinées*[4] de Charlotte Bousquet réécrit, dans son deuxième tome *Cytheriae*[5], le mythe de Thésée et du minotaure, mais dans un cadre qui évoque plutôt la Renaissance italienne, et *La Voie des oracles*[6] d'Estelle Faye se situe en Gaule au Ve siècle après Jésus-Christ, alors que l'Empire romain voit son pouvoir s'affaiblir face aux invasions. *Le Cycle de Mithra*[7] de Rachel Tanner imagine de son côté une histoire alternative dans laquelle le culte mithraïque est devenu la religion officielle de l'Empire romain et s'est largement diffusé à travers l'Europe. La Renaissance fait également partie des périodes les plus fréquemment réinventées par les auteurs de fantasy qui l'assortissent d'éléments merveilleux et parfois uchroniques : *Gagner la guerre* de Jaworski[8] s'inspire à la fois de la République de Venise et des complots florentins, *Royaume de vent et de colères*[9] et *La Guerre des trois rois*[10] de Jean-Laurent Del Socorro se déroulent en France pendant les guerres de religions quand *Du roi je serai l'assassin*[11] choisit le cadre de l'Andalousie du XVIe siècle, mettant en scène un héros musulman converti de force au catholicisme après la Reconquista. Le XVIIe siècle est aussi régulièrement choisi : *Les Lames du cardinal*[12] de Pierre Pevel se déroule sous le règne de Louis XIII et oppose une compagnie de bretteurs sous les ordres de Richelieu à de belliqueux dragons

[1] BELLAGAMBA Ugo, *Tancrède*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2009.
[2] CERUTTI Fabien, *Le Bâtard de Kosigan*, 5 volumes, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2014-2020.
[3] DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Boudicca*, Chambéry, ActuSF, coll. « Bad Wolf », 2017.
[4] BOUSQUET Charlotte, *L'Archipel des numinées*, *op. cit.*
[5] BOUSQUET Charlotte, *Cytheriae*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2010.
[6] FAYE Estelle, *La Voie des oracles*, 3 volumes, Paris, Scrinéo, 2014-2016.
[7] TANNER Rachel, *Le Cycle de Mithra*, vol.1, Montigny-les-Metz, Oriflam, coll. « Terres anciennes », 2000, vol. 2 Nancy, Imaginaires sans frontières, 2002, vol. 3, Tarzana (Californie), Black Coat Press, coll. « Rivière blanche », 2012. Réédité en intégrale, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Intégrales », 2019.
[8] JAWORSKI Jean-Philippe, *Gagner la guerre*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2009.
[9] DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Royaume de vent et de colères*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois souhaits », 2015.
[10] DEL SOCORRO Jean-Laurent, *La Guerre des trois rois*, Chambéry, ActuSF, coll. « Graphic », 2020.
[11] DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Du roi je serai l'assassin*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois souhaits », 2021.
[12] PEVEL Pierre, *Les Lames du cardinal*, 3 volumes, Paris, Bragelonne, 2007-2010.

ayant déjà soumis le royaume d'Espagne, et *Le Déchronologue*[1] de Stéphane Beauverger met en scène un équipage de flibustiers dans les Caraïbes.

Ces choix de décor historiques permettent aux auteurs et autrices d'expression française de compenser le peu d'espace alloué au *worldbuilding* en faisant appel aux connaissances historiques de leur lectorat. En excluant les passés mythiques et les mondes secondaires à bâtir de toutes pièces et en leur préférant des périodes historiques clairement identifiables (bien que mâtinées d'uchronie et d'éléments merveilleux), ils et elles peuvent se dispenser efficacement des passages didactiques et s'appuyer sur quelques références évocatrices qui deviennent suffisantes pour construire des mondes – une solution efficace pour résoudre le dilemme « démiurgique » du maître du jeu devenant romancier.

Si les auteurs de fantasy française du tournant des années 1990-2000 se sont donc initiés au genre via la pratique du jeu de rôle, celle-ci est une source d'inspiration ambivalente : vécue comme un « exercice » de création de mondes, de conceptions d'intrigues et d'« incarnations » de personnages variés, elle est également un cadre limitant, qu'il convient de dépasser afin de créer une œuvre originale – d'où sa grande hétérogénéité stylistique et esthétique, et la difficulté à identifier les spécificités d'une « école française ». Le jeu de rôle constitue ainsi littéralement une « école » pour toute une génération d'auteurs débutants en quête d'émancipation.

b. Contre le modèle paralittéraire : une fantasy plus « écrite » ?

« La bonne grosse *sword and sorcery* à la Conan, ou de la grande *high fantasy* à la *Roue du temps* etc., c'est des choses qu'on ne fait pas »[2]. Cette remarque, extraite d'un épisode de podcast dédié à la fantasy française sur le site Elbakin.net, fait écho à Jacques Baudou qui se plaît à souligner l'originalité et la diversité des écrits de fantasy française, et ce dès ses débuts :

> Les meilleures œuvres de fantasy française sont le plus souvent des romans qui n'appartiennent pas au noyau central du genre mais à ses marges. Elles opèrent une subversion de ses codes, pratiquent le métissage et apparaissent comme des objets littéraires d'une grande originalité (qui n'ont pas d'équivalent dans la fantasy anglo-saxonne).[3]

Si nous avons déjà constaté que les auteurs de la « génération Mnémos », élevés dans la culture du jeu de rôle, ont construit leurs univers en cherchant à se libérer des codes et stéréotypes dont ces univers ludiques étaient porteurs, les animateurs et animatrices du podcast entendent, par

[1] BEAUVERGER Stéphane, *Le Déchronologue*, Clamart, La Volte, 2009.
[2] ELBAKIN, *Podcast Elbakin.net n°61 : la fantasy française*, [http://www.elbakin.net/fantasy/news/Emissions/24492-Podcast-Elbakinnet-n61-:-la-fantasy-francaise], consulté le 6 août 2022.
[3] BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 76.

cette affirmation, une différence qui touche aussi bien au fond qu'à la forme. Une longue partie de la discussion concerne en effet le volume des œuvres : les membres d'Elbakin.net pointent la rareté, dans l'espace français, des longs cycles d'une vingtaine de tomes ou plus, pourtant très courants dans la fantasy anglo-saxonne. Cette différence de format procède certainement en partie d'une plus grande précarité du marché français, qui rend les maisons d'édition réticentes à l'idée de lancer de longs cycles dont les bénéfices financiers restent incertains. Nous estimons toutefois qu'il s'agit aussi d'une préférence des auteurs et autrices, moins prompts à la forme feuilletonnante et préférant des romans isolés (appelés « one-shots » par les fans) ou des cycles plus courts, diptyques, trilogies ou tétralogies – rarement au-delà. La plus grande brièveté des cycles et la prépondérance des romans-univers isolés s'inscrit selon nous dans une démarche (dont nous n'affirmons pas qu'elle est consciente) d'éloignement vis-à-vis de la sérialité des littératures populaires. Cette particularité de format s'accorde avec la place plus réduite dévolue au *worldbuilding* que nous commentions plus haut : les œuvres de fantasy française ne se parent que plus rarement de cartes, de glossaires, de chronologies ou d'arbres généalogiques. Bien qu'il existe quelques contre-exemples, comme l'univers fourni d'Évanégyre créé par Lionel Davoust[1], celui-ci se construit comme un ensemble de « one-shots » ou de trilogies autonomes, qui entretiennent des liens sans pourtant exiger une lecture feuilletonnante :

> À chaque livre son ambiance et son époque : chaque ensemble narratif (roman, trilogie) est parfaitement indépendant des autres, et chacun forme un point d'entrée autonome dans la trame d'Évanégyre. Mais des liens subtils les unissent, à travers lieux et figures héroïques, et proposent au lecteur attentif et fidèle un jeu de renvois lui permettant de construire sa propre vision des événements…[2]

Cette présence diminuée du *worldbuilding* est d'ailleurs un des obstacles potentiels au succès de la fantasy française auprès d'une part non négligeable de lectorat, celui des geeks. Comme l'explique en effet David Peyron, la qualité et le niveau de détail de la construction de l'univers font partie des attentes principales de ce public : « Si la qualité du monde devient essentielle, certains traits comme le style littéraire qui permet de donner une valeur à un objet culturel dans un cadre classique que l'on pourrait qualifier de légitimiste, sont écartés. […] Le style qu'il soit bon ou mauvais est secondaire, le plaisir vient avant tout de la plongée dans un autre univers »[3].

---

[1] DAVOUST Lionel, *Les Dieux sauvages*, 5 volumes, Rennes, Critic, coll. « Fantasy », 2017-en cours.
[2] DAVOUST Lionel, *Évanégyre*, [https://lioneldavoust.com/evanegyre], consulté le 16 août 2022.
[3] PEYRON David, *Culture geek*, *op. cit.*, p. 73.

Or, la fantasy d'expression française se singularise justement par son style – un autre élément discuté par les animateurs et animatrices du podcast Elbakin cité plus haut, et qui nous semble corrélé à la question du volume, mais aussi à la revendication de légitimité. « Saffron », une des participantes à la discussion, remarque en effet une plus grande « littérarité » dans la production française, dont l'« écriture travaillée » serait l'une des marques de fabrique, par comparaison avec les auteurs américains dont l'écriture serait plus focalisée sur l'action. Pierre Pevel revendique par exemple un investissement fort dans le travail stylistique, en préparant des fiches de vocabulaire, en s'entourant de dictionnaires variés et en passant tous ses textes à l'épreuve flaubertienne du « gueuloir »[1]. Comme le remarque une apprenante du MOOC fantasy, lors de la première session de 2015 :

> […] je dirais que de manière générale la fantasy francophone est plus « écrite » que la fantasy anglophone : je trouve que les francophones accordent plus d'attention au style d'écriture (Jaworski, Damasio...) tandis que de nombreux anglophones se concentrent plus sur un style coulant qu'on ne remarque presque pas et tout entier au service de l'intrigue.
>
> (Message posté par JuliaLogre, fil « Quelque chose en plus ? », MOOC 1, 2015)

Il certes possible d'interpréter cette plus grande littérarité comme une des composantes de la différence culturelle entre la France (voire l'Europe) et les États-Unis, comme le fait Orson Scott Card, interrogé par *Le Point Pop* sur la quasi-absence de science-fiction française traduite dans les librairies américaines. L'écrivain mentionne d'abord la plus grande rareté de toute littérature traduite aux États-Unis, avant de décrire une différence stylistique, qui pourrait perturber le lecteur ou la lectrice américaine :

> […] les écrivains français, logiquement, écrivent comme des Français. Or la littérature européenne est beaucoup plus descriptive et philosophique, c'est une façon complètement différente d'écrire. Les Américains mettent l'accent sur l'histoire avant tout : voilà ce qu'il se passe et pourquoi. Alors que les Français vont décrire les vêtements, faire des métaphores, etc. […] Ce sont deux approches très différentes de ce que doit être un roman.[2]

Cette recherche d'une fantasy plus « écrite » est relativement ancienne : Francis Berthelot, auteur de *Khanaor*, relate dans une communication de 2006 l'aventure du groupe Limite, formé en 1986 et constitué d'écrivains de fantasy et de science-fiction (Jacques Barbéri, Lionel Evrard, Emmanuel Jouanne, Frédéric Serva, Jean-Pierre Vernay, Antoine Volodine et Berthelot lui-même). Le groupe était « mu par le désir de développer une SF plus littéraire qui,

[1] PEVEL Pierre, GUILLAUD Lauric, BERTHELOT Francis et BOZZETTO Roger, « Table ronde sur la fantasy », *op. cit.*
[2] DE LA VALETTE Phalène, « La Stratégie Ender (1985). La Guerre est un jeu d'enfant », *Le Point Pop*, n° 4, octobre 2018, p. 93.

en se démarquant du modèle anglo-saxon et des conventions du roman d'aventures, ferait éclater les lois du genre grâce à une recherche sur la structure et sur la langue »[1]. Le collectif finit par se dissoudre, après la parution d'un unique recueil de nouvelles, en raison de dissensions internes mais aussi d'un mauvais accueil dans le milieu de la science-fiction : « avant même que le recueil ne paraisse, le groupe, qualifié de 'néoformaliste', a été accusé de trahir l'esprit de la science-fiction en y introduisant un intellectualisme outrancier qui marquait son mépris du lecteur »[2]. Berthelot reconnaît que cette critique n'était pas tout à fait infondée, mais la considère comme « exagérée » et explique la démarche comme suit : « notre action se voulait plus constructive : il s'agissait de lutter contre l'enfermement de la SF dans le seul créneau de la littérature 'populaire', pour l'aider à développer – comme tout genre littéraire – sa dimension 'savante' »[3]. Si nous ne pouvons affirmer que les auteurs et autrices de fantasy française contemporaine recherchent aussi consciemment à *entrer en littérature*, il est en tous cas que certain qu'ils et elles ont à cœur, au moins dans un premier temps, de s'approprier pleinement le genre en l'éloignant de ses formes les plus codifiées, par la « big commercial fantasy » comme par le jeu de rôle. La recherche d'une fantasy moins « démiurgique » mais plus « écrite » nous semble coïncider avec un élan de légitimation ambigu, la fantasy française souffrant du manque de reconnaissance de ses qualités dans les cercles de la culture légitime, mais ayant également besoin de conquérir un public plus « geek » que littéraire, préférant la sophistication des mondes à celle du style.

L'apprenante du MOOC que nous citions plus haut donne deux exemples représentatifs d'auteurs de fantasy dont les plumes sont particulièrement reconnaissables : Jean-Philippe Jaworski et d'Alain Damasio. Ces deux auteurs sont en effet emblématiques d'une fantasy française « littéraire », dont les styles très personnels sont régulièrement commentés par la critique amateure. Jean-Philippe Jaworski, d'ailleurs enseignant de français en lycée, se démarque en effet par une abondance de descriptions recherchées, une palette lexicale étendue (que l'auteur reconnaît lui-même comme caractéristique de son écriture)[4] et de fréquentes

[1] BERTHELOT Francis, « Regard actuel sur le groupe Limite », *Les Nouvelles formes de la science-fiction. Colloque de Cerisy*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] *Ibid.*
[4] ELBAKIN, *Une visite du Vieux Royaume avec Jean-Philippe Jaworski*, [http://www.elbakin.net/interview/exclusive/Visite-du-vieux-royaume-avec-Jean-Philippe-Jaworski], consulté le 10 août 2022.

variations de registre. Son recueil de nouvelles *Janua Vera*[1] est ainsi conçu pour décliner tout une variété de tonalités :

> J'avais pour objectif de varier systématiquement les registres de texte en texte. J'ai donc décliné les tonalités épique, ironique, dramatique, fantastique, lyrique, pathétique, parodique, ce qui a induit des procédés stylistiques variés. Je ne me suis pas interdit, de temps à autre, l'hommage ou le pastiche. En outre, j'écris assez lentement, et je reviens régulièrement sur ce que j'ai fait.[2]

Le procédé est également manifeste dans son roman le plus célèbre, *Gagner la guerre*[3], où il mêle lyrisme et tournures argotiques pour mettre en scène le personnage de Benvenuto Gesufal, un spadassin aussi bien réputé pour sa gouaille que pour ses talents d'escrimeur. L'incipit du roman est en cela emblématique : Jaworski y décrit dès les premières lignes son protagoniste vomissant dans les flots, avant de livrer un commentaire ironique sur les descriptions lyriques des voyages en mer.

> À peine le temps de me pencher au-dessus du bastingage : mon dernier repas, arrosé de piquette, a jailli hors de mes lèvres. Il a suivi une trajectoire fétide avant de se perdre dans l'écume et les vagues. Encore convulsé par les haut-le-cœur, j'ai essuyé les filaments baveux qui me poissaient le menton. Deux toises plus bas, l'océan se soulevait et bouillonnait, cinglé en cadence par les longues rangées de rames.
>
> Je n'ai jamais aimé la mer.
>
> Croyez-moi, les paltoquets qui se gargarisent sur la beauté des flots, ils n'ont jamais posé le pied sur une galère. La mer, ça secoue comme une rosse mal débourrée, ça crache et ça gifle comme une catin acariâtre, ça se soulève et ça retombe comme un tombereau sur une ornière ; et c'est plus gras, c'est plus trouble et plus limoneux que le pot d'aisance de feu ma grand-maman. Beauté des horizons changeants et souffle du grand large ? Foutaises ! La mer, c'est votre cuite la plus calamiteuse, en pire et sans l'ivresse.[4]

Cet incipit sous forme de prétérition, qui dénonce l'écriture emphatique des « paltoquets » tout en jouant d'effets rythmiques et d'assonances fortes évoquant le fracas des vagues, est ici une mise en abîme de la démarche même de Jaworski, qui se reconnaît un style plutôt lyrique qu'il a dû laisser de côté dans *Gagner la Guerre*, et une « fâcheuse tendance à avoir recours aux figures de l'accumulation »[5]. Une telle entrée en matière ne peut en effet être fortuite pour un auteur qui affirme que le style est « la petite musique du récit » et qui revendique l'importance de son travail formel : « Le style me paraît totalement fondamental parce que j'associe vraiment

---

[1] JAWORSKI Jean-Philippe, *Janua Vera*, *op. cit.*
[2] VINCENT Jérôme, « Interview de Jean-Philippe Jaworski », *op. cit.*
[3] JAWORSKI Jean-Philippe, *Gagner la guerre*, *op. cit.*
[4] *Ibid.*, p. 7.
[5] ELBAKIN, « Une visite du Vieux Royaume avec Jean-Philippe Jaworski », *op. cit.*

la littérature à l'esthétique. Ce qui fait du texte une œuvre d'art c'est avant tout le style »[1]. Cette attention particulière dédiée à l'écriture est d'ailleurs régulièrement notée et appréciée par les fans, comme le note cette chronique amateure publiée sur Elbakin.net :

> La maîtrise avec laquelle l'auteur manie les effets de style, alternant longues phrases et brèves anaphores, jouant avec les mots de telle sorte que l'on se prend à s'arrêter sur un passage ou à se délecter de la sonorité d'une phrase, fait qu'on le dévore jusqu'à la fin comme un plat connu mais préparé avec talent.[2]

L'inventivité stylistique et le mélange des registres est aussi régulièrement remarqué chez Justine Niogret, qui se démarque quant à elle par une écriture âpre et violente, mêlant, dans *Chien du Heaume*[3] et *Mordre le bouclier*[4], vocabulaire médiévalisant et ruptures très modernes, « métaphores 'éthérées' et séquences de pure brutalité »[5]. La duologie dépeint un univers médiévalisant sombre et sauvage, dont la rusticité évoque certaines pages du *Trône de fer*[6]. Mais loin de la fresque politique de Martin, l'intrigue se focalise sur la quête intérieure de son personnage principal, une mercenaire à la recherche de son nom. L'autrice, qui pratique également le métier de forgeronne, propose en annexe un lexique riche d'érudition sur l'armurerie médiévale, mais qui se pare de traits humoristiques contrastant fortement avec la tonalité tragique du récit : la description du gambison est ainsi conclue par « [i]l faut savoir qu'au XVe, avec un gambison et une coupe au bol, on avait toutes ses chances avec les filles »[7], et les explications sur le poids des épées agrémentées du commentaire anachronique « [m]oins lourd qu'un cartable. Moins lourd que certains paquets de lessive. Ça s'envoie en colissimo *facile* »[8].

Les variations de registres et les jeux linguistiques sont poussés jusqu'à la polyphonie chez Alain Damasio, qui livre un des plus grands succès de la fantasy française contemporaine avec *La Horde du Contrevent*[9]. Souvent classé en science-fiction (pour sa dimension « sérieuse » et ses nombreuses références philosophiques, qu'une *doxa* tenace assimile plus à la science-fiction qu'à la fantasy réputée plus divertissante que réflexive), le roman présente

---

[1] *Ibid.*
[2] ELBAKIN, *Janua Vera*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/janua-vera-4623], consulté le 10 août 2022.
[3] NIOGRET Justine, *Chien du Heaume*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2010.
[4] NIOGRET Justine, *Mordre le bouclier*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2011.
[5] UNBEKANNT Artikel, « De rouille et d'os ? Justine Niogret, forcément. », *Vers le pays rouge*, Encino (Californie), Black Coat Press, coll. « Rivière blanche », 2018, p. 5.
[6] MARTIN George R.R., *Le Trône de fer*, *op. cit.*
[7] NIOGRET Justine, *Chien du Heaume, suivi de Mordre le bouclier*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2014, p. 197.
[8] *Ibid.*, p. 196.
[9] DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, Clamart, La Volte, 2004.

pourtant des éléments topiques de la fantasy : un monde secondaire merveilleux, balayé par des vents imaginaires à la puissance inouïe, et dans lequel une troupe de vingt-trois personnages ont pour mission de trouver le légendaire Extrême-Amont, lieu de naissance des vents. La référence à la quête de l'anneau est ici transparente, et les créations linguistiques de l'auteur évoquent aussi nettement l'œuvre tolkienienne, bien que celles-ci se déclinent différemment. Si Damasio ne crée pas véritablement de langue imaginaire, il truffe le texte de néologismes pour désigner les vents et bourrasques imaginaires (« furvent », « blaast » …) et invente un système de notation de l'intensité des vents à l'aide de la ponctuation de l'alphabet latin (une virgule pour un ralentissement, une apostrophe pour l'accélération, des guillemets pour une rafale, un tiret pour l'effet venturi…). Le chapitrage éclaté du roman alterne entre les voix des vingt-trois narrateurs de la Horde, représentés chacun par un signe diacritique (ou une lettre grecque) au début de la séquence qui leur est dédiée. Chacun et chacune possèdent une voix propre, du style plus élégant de Sov le scribe au registre plus familier et au rythme tranchant de Golgoth, le « traceur » (celui qui marche en tête) de la troupe – une polyphonie parfois labyrinthique qui a poussé l'éditeur à joindre un rabat cartonné ou un marque-page où la correspondance signe-personnage est listée, indispensable à la compréhension du récit.

Les commentaires de *La Horde du Contrevent* et de son style fleurissent sur les communautés en ligne, mais ont également fait l'objet de plusieurs parutions : Stéphane Martin et Colin Pahlisch, étudiants à l'université de Lausanne, lui ont consacré en 2013 un court ouvrage intitulé *La Croisée des souffles*[1], qui comprend une première partie d'analyse stylistique et une seconde sur la notion de communauté. Antoine St. Epondyle, blogueur littéraire et essayiste, propose également quelques années plus tard une analyse fouillée du style de Damasio et de son rythme à la fois musical et saccadé, qui épouse les vents violents de son monde secondaire :

> L'action de lire est un acte rythmique, entrecoupé par les pauses et les accélérations du lecteur en fonction du rythme de l'ouvrage, porté par la ponctuation, les vides et les masses de mise en page, mais aussi la forme graphique des lettres et des mots *via* les hampes et les jambages. La phrase et le vent sont des flux, ils partagent donc les mêmes, propriétés.[2]

Damasio revendique d'ailleurs une focalisation esthétique sur la sonorité des mots, qu'il compare à « un vent bouclé, vibratoire, qui produit des sensations profondes, à la façon d'un

[1] MARTIN Stéphane et PAHLISCH Colin, *La Croisée des souffles : La horde du contrevent d'Alain Damasio*, Lausanne, Archipel, coll. « Archipel », 2013.
[2] ST EPONDYLE Antoine, DAMASIO Alain et BOST-FIEVET Mélanie, *L'Etoffe dont sont tissés les vents : une analyse de La Horde du contrevent d'Alain Damasio*, Rennes, Éditions Goater, coll. « Collection Rechute », 2019, p. 78-79.

bol tibétain »[1]. La mise en abîme de cette recherche linguistique et sonore devient d'ailleurs une des péripéties centrales du roman au moment du duel poétique entre le stylite Sélème de la ville d'Alticcio et Caracole, le troubadour de la Horde. Si le premier utilise un style convenu et académique, respectant parfaitement les règles de composition des stances, le second repousse les limites de l'épreuve par son style virtuose et provocateur :

Charabia, baragouin,
Palabre et baratin
Chichi, flafla
Blabla, esbroufe
Que de sons tu étouffes
Sous ta prose de palatin !

Tu soliloques tes litanies
Tes homélies en stock
Tu grandiloques, mon chéri
Mais je prends ton tour – et roque !

Car Carac a la faconde
Le flot le flux l'onde
La verve virtuose
Qui tue, qui flue, qui ose !

Le moine est ramollo
Flagada, flapi, à plat
Il caquette et jacasse

Il jase en trémolo
Ses mots d'Hordre
Contre mes mots de passe
En un mot comme en sang :
Qui ne dit mot consent !

[1] POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *Connaissance par les souffles*, [http://mathieupottebonneville.fr/2019/07/21/entretien-damasio/], consulté le 10 août 2022.

A mots ouverts, je passe[1]

Si le concours est officiellement remporté par Sélème, qui a mieux respecté les consignes de l'épreuve, c'est Caracole qui obtient l'adhésion du public – et il est difficile de ne pas percevoir ici un écho de la réception française des littératures de genre, remportant de vifs succès auprès de leur lectorat mais peinant à se faire une place auprès des institutions. L'histoire même du roman s'y reflète : refusé par la collection « Présence du futur » de Denoël, ainsi que par plusieurs autres éditeurs (d'après Serge Lehman[2]), *La Horde du Contrevent* est la première publication de La Volte, toute jeune maison d'édition de Mathias Echenay, ami de Damasio. Le roman « déjoue les pronostics » et « [p]lusieurs milliers d'exemplaires s'écoulent, soutenus par un bouche-à-oreille fervent »[3]. Les chiffres de vente atteignent un nombre impressionnant après sa réédition chez FolioSF : *Lire* indique en 2019 que cette édition de poche s'est écoulée à plus de 400 000 exemplaires[4]. Le succès commercial s'accompagne d'une véritable reconnaissance médiatique : les revues littéraires et généralistes encensent l'originalité et l'inventivité stylistique du texte, et Damasio bénéficie désormais régulièrement d'interviews journalistiques et radiophoniques.

Le succès remarquable de *La Horde du Contrevent* est cependant à double tranchant pour la fantasy française : bien que le roman ait touché un public nettement plus vaste que le cercle habituel des littératures de l'imaginaire, Alain Damasio est rarement envisagé comme un écrivain de fantasy, et généralement qualifié par les médias d'auteur de science-fiction ou d'anticipation, genres considérés comme plus « sérieux », mieux accordés avec la dimension philosophique et politique de l'œuvre. Damasio déclare en effet ne lire que très peu de romans et cite principalement des philosophes parmi ses sources d'inspiration : Deleuze, Foucault, Nietzsche, Baudrillard ou Guattari[5]. *La Horde du Contrevent* est d'ailleurs régulièrement analysé comme un conte philosophique sur le dépassement de soi nietzschéen (la mise en scène des trois métamorphoses du surhumain d'*Ainsi parlait Zarathoustra*[6] est transparente[7]) et sur la fin de la transcendance : le roman, « organisé sur un mode horizontal » immanent, finit par

---

[1] DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, *op. cit.*, p. 299.
[2] LEHMAN Serge, *« Aucun souvenir assez solide », d'Alain Damasio : pataSF et prose-combat*, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/05/24/patasf-et-prose-combat_1706416_3260.html], consulté le 11 août 2022.
[3] *Ibid.*
[4] CHAZAL Claire, « Le Grand entretien de Claire Chazal : Alain Damasio », *Lire*, nº 481, 28 novembre 2019, p. 37.
[5] ACTUSF - FORUMS, *Alain Damasio et vous...*, [http://www.actusf.com/forum/viewtopic.php?p=140625#140625], consulté le 10 août 2022.
[6] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Henri Albert, Paris, Le Mercure de France, 1898.
[7] ST EPONDYLE Antoine, DAMASIO Alain et BOST-FIEVET Mélanie, *L'étoffe dont sont tissés les vents*, *op. cit.*, p. 178.

dénoncer l'idéal de sa propre quête « au profit de l'*ici et maintenant* : les liens affectifs, les autres, le fait d'être en mouvement »[1]. Si Damasio n'est, pour sa part, aucunement hostile à la catégorisation de son roman dans la fantasy et reconnaît volontiers les éléments narratifs et structurels qui l'y rattachent[2], il est très rare que les médias non spécialisés l'assimilent à ce genre – et si ce choix journalistique est certainement dû à la récente publication du roman dystopique *Les Furtifs*[3], on peut également y percevoir le rejet persistant de la fantasy dans la presse généraliste. Au lieu d'incarner un ambassadeur du genre portant sa respectabilité, Damasio devient, à l'instar de Tolkien, une exception – mais au sein de la science-fiction cette fois, obstruant par sa forte présence médiatique la qualité du reste de la production française. Il illustre la « contamination de la littérature générale par l'imaginaire »[4] notée par Manuel Tricoteaux (directeur de la collection « Ecofictions » chez Actes Sud) au lieu de défendre une appartenance à une communauté d'écrivains de fantasy française « féconde et hyperactive »[5] (pour reprendre l'expression d'Anne Besson).

Si la fantasy française a en effet eu à cœur, dès la première « école » constituée par la génération Mnémos, de contredire les codes de la *big commercial fantasy* traduite, il nous semble que sa production contemporaine cherche dans une perspective plus vaste à déjouer les attentes de la paralittérature – synthétisées par Daniel Couégnas dans son modèle paralittéraire basé sur six critères. Si l'on peut toujours reconnaître « la domination du narratif dans l'espace textuel »[6] (critère 5), la fantasy française mène une démarche réflexive sur son propre rapport au langage – une particularité qui dément le troisième critère du modèle de Couégnas, qui consiste en l'usage d'un

> […] maximum de procédés textuels tendant à produire l'illusion référentielle, donc à abolir la conscience de l'acte de lecture, à gommer la perception de la médiation langagière : notamment l'espace accordé au discours des personnages et le recours systématique aux clichés.[7]

---

[1] *Ibid.*, p. 103-104.
[2] « C'est de la fantasy quant à la trame narrative : quête soumise à péripéties épiques. C'est de la fantasy pour l'organisation de la horde et les fonctions de chacun : principe des compagnons complémentaires. Mais c'est aussi de la SF (chrones, autochrones, vortexte, techno éolienne…), du fantastique (chrone véramorphe, volcan de vent…), du thriller (la Poursuite), etc, etc. Beaucoup d'œuvres sont transverses et appartiennent à de nombreux genres à la fois, ça n'a rien d'original. Certains considèrent la Horde comme relevant avant tout de la fantasy : pourquoi pas ? Ça ne m'inspire rien, sauf ce que j'ai dit plus haut : je récuse la magie et les facilités analogiques de la fantasy, qui s'épargne tout fondement scientifique pour poser sa réalité », in ACTUSF - FORUMS, « Alain Damasio et vous... », *op. cit.*
[3] DAMASIO Alain, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019.
[4] ROURE Benjamin, « L'Imaginaire au pouvoir », *Livres Hebdo*, nº 1266, juin 2020, p. 41.
[5] CHERY Lloyd et DE LA VALETTE Phalène, « Interview d'Anne Besson : "Aujourd'hui, écrire du Seigneur des anneaux serait démodé" », *op. cit.*
[6] COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 181-182.
[7] *Ibid.*

Si les procédés de mise en abîme orchestrés par Jaworski ou Damasio s'opposent déjà de frontalement aux attentes paralittéraires, d'autres romans la déjouent de manière plus discrète mais non moins efficaces : les nombreux personnages de bardes[1], à l'instar d'Albios chez Jaworski, dans son cycle de fantasy historique *Rois du monde*[2], ou de la conteuse Najma chez Charlotte Bousquet dans *La Peau des rêves*[3], invitent par leur seule présence à mettre à distance le langage de la fiction en se faisant l'écho de la présence auctoriale au cœur même du récit, qu'ils et elles construisent parfois littéralement au fil des pages – *Avant l'hiver* de Léa Silhol[4], sous-titré « roman en lambeaux » est ainsi un texte composite formé de fragments de poèmes, de chants et de contes collectés par le barde Kélis Ombrecœur parmi le peuple des sidhes. Le système de récits enchâssés du *Sentier des astres* de Stefan Platteau[5] entretient le doute permanent sur la fiabilité de leurs narrateurs et narratrices, dans un entrelacement de voix et de motivations obscures qui complexifient à loisir la quête que poursuit le groupe de voyageurs vers l'oracle du Roi-diseur – le protagoniste principal étant lui-même un barde, habile à manier les mots chantés au son du sitar. Interrogé sur ses choix stylistiques, Stefan Platteau révèle d'ailleurs s'être inspiré de la tradition orale des bardes pour travailler son écriture :

> **Actusf** : Le style est assez frappant. La langue est très belle. Comment as-tu travaillé là-dessus ?
>
> **Stefan Platteau** : Notamment en lisant des textes de poésie épique et mythologique, comme le Kalevala finnois, dont les vers sont d'une incroyable richesse lexicale et d'une très grande musicalité. Ce texte n'a été mis par écrit qu'à la fin du dix-neuvième siècle : auparavant, il se transmettait uniquement par tradition orale. Ce qui est formidable, c'est qu'à cette époque pas si éloignée, il existait encore des bardes en Finlande. Certains d'entre eux connaissaient par cœur plus de dix mille vers ! Un érudit, Elias Lonröt, s'est chargé de les recueillir, pour les coucher par écrit et les réunir en une œuvre unique. Plus récemment, en s'attaquant à la traduction française, Gabriel Rebourcet a constaté que notre langue était trop pauvre pour rendre toutes les merveilles du Kalevala. Il a donc choisi de ressusciter des mots disparus pour pallier au manque, de faire appel à l'ancien français !
>
> Comme la narration des *Sentiers des astres* est censée être l'œuvre d'un barde, je me relis régulièrement à voix haute ; autant que possible, j'aime que mon texte tombe bien en bouche, qu'il puisse passer pour de la poésie orale. Enfin,

---

[1] BOUGON Marie Lucie et MULLER-THOMA Laura, « Le Pouvoir des mots : les personnages de conteurs et de bardes, ou comment la parole façonne la réalité », *op. cit.*

[2] JAWORSKI Jean-Philippe, *Rois du monde*, 5 volumes, Lyon & Bordeaux, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2013-en cours.

[3] BOUSQUET Charlotte, *La Peau des rêves*, 4 volumes, Paris, L'Archipel, coll. « Galapagos », 2011-2013.

[4] SILHOL Léa, *Avant l'hiver : architectonique des clartés*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des vertiges », 2008.

[5] PLATTEAU Stefan, *Les Sentiers des astres*, 4 volumes, Bordeaux, Les Moutons électriques, coll « La Bibliothèque voltaïque », 2014-en cours.

> je suis également musicien, ce qui me rend naturellement très attentif à la musicalité de la langue… cette musicalité est essentielle dans la poésie épique ! C'est ce qui fait qu'on peut lire cent vingt pages de vers du Kalevala à voix haute d'affilée sans se lasser. J'ai essayé avec des amis, en nous accompagnant de quelques instruments anciens (harpe, psaltérion, etc.) : c'est assez étonnant. Cela provoque une sorte de transe, on ne voit plus passer le temps. Ça m'a vraiment montré ce que c'était que l'art des skaldes et des aèdes…

La présence du barde et des nombreux personnages de conteurs (Manesh, le jeune homme naufragé, puis Shakti, la courtisane) est ainsi le reflet immédiat du travail auctorial sur la langue, qui s'harmonise avec les instruments médiévaux pour transformer le roman en chant épique, mais toujours choral, laissant à chaque protagoniste la possibilité de tordre les faits en sa faveur.

La fantasy française fait d'ailleurs souvent le choix de la focalisation interne, préférant une tonalité introspective, qui révèle l'univers par touches successives, à la peinture d'une vaste fresque à la narration omnisciente – une particularité qui accompagne, une fois encore, les cycles plus brefs et la réticence vis-à-vis d'un *worldbuilding* trop imposant et didactique. Stéphane Marsan révèle d'ailleurs dans un entretien que cet élément a, dès la publication du *Souffre jour* de Mathieu Gaborit[1], infléchi la manière dont il envisageait la fantasy française : « *Souffre-Jour* s'est imposé à moi comme LE roman que je voulais, celui qui signait en quelques lignes la spécificité française de la fantasy. La première phrase, l'emploi du 'je' narratif, l'atmosphère, les idées sur la magie, le héros adolescent tourmenté en butte à la décision paternelle… tout était là, d'un coup »[2]. Ce choix récurrent ne favorise pourtant pas nécessairement l'identification tant les structures polyphoniques et le manque de fiabilité des narrateurs et narratrices en complexifient le mécanisme. Le cinquième critère du modèle de Couégnas porte sur la construction des personnages, qui « proc[èdent] d'une mimésis sommaire » et sont « réduits à des rôles allégoriques facilitant la lecture identificatoire et les effets de pathétique »[3]. La fantasy française contemporaine privilégie au contraire des protagonistes auxquels le lectorat peine à accorder sa confiance : si nous avons déjà cité le spadassin Benvenuto de Jaworski, violeur et meurtrier dont le comportement odieux ne peut remporter l'adhésion pleine et entière du lectorat, Justine Niogret elle aussi fait le choix de se saisir d'un anti-héros légendaire en réécrivant la matière arthurienne du point de vue de Mordred dans son roman éponyme[4]. Celui-ci est présenté au moment de son agonie, ressassant les souvenirs de son adversité avec Arthur dans un monologue intérieur torturé, très éloigné des

[1] GABORIT Mathieu, *Souffre-jour*, *op. cit.*
[2] SOUFFRE-JOUR, « Entretien avec Stéphane Marsan », *op. cit.*
[3] COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 181-182.
[4] NIOGRET Justine, *Mordred*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2013.

codes du roman d'aventure. La mercenaire de *Chien du heaume*[1] est quant à elle définie par son absence de nom et d'histoire, et le récit se concentre sur la constitution progressive de cette identité creuse ou perdue – la femme de guerre vendant sa hache au plus offrant conquiert au fil des pages sa propre nature et sa liberté. La bretteuse Théodora d'*Arachnae* de Charlotte Bousquet[2] s'inquiète quant à elle de ne rien ressentir, et brise les cœurs de ses amantes avec indifférence. Chez Estelle Faye, le protagoniste Chet d'*Un éclat de givre*[3] incarne, selon l'autrice « le paradoxe du comédien » : artiste de cabaret au genre et aux identités fluctuantes, il illustre combien « il est tellement plus facile d'être soi-même derrière un masque de théâtre »[4]. Dans le volume suivant, *Un reflet de lune*[5], son identité est d'autant plus brouillée par l'apparition de clones, générés par les fantasmes que le public projette sur ses performances :

> Dès *Givre,* quand il est hors de scène, Chet se perd dans les virtualités de ce qu'il pourrait être, ce qu'il aurait pu être. L'irruption des clones dans la ville, dans *Reflet,* pousse le jeu un cran plus loin pour lui. Mais au fond, c'est le même jeu qui continue. D'autant plus que ces doubles n'arrivent pas de nulle part. Sans trop spoiler, ceux qui les ont créés projettent sur eux leurs fantasmes de Chet, et c'est pour cela qu'ils l'ont choisi, lui, comme base. Et Chet en retour, alors que sa propre vie part en vrille, parce que sa propre vie part en vrille, se retrouve à voir les clones comme un idéal, peut-être, plus que d'une innocence, d'une cohérence qu'il a perdue.[6]

Préférant mettre en scène des figures aux identités flottantes ou des anti-héros (toutefois sympathiques, comme l'est souvent, malgré ses méfaits, le Benvenuto de Jaworski), les auteurs et autrices de fantasy française semblent fuir les archétypes usés des guerriers héroïques, des sorcières à la beauté trompeuse ou des combattantes sensuelles qui déclinent le modèle de la femme fatale. La mercenaire de Justine Niogret est « déjà un peu grasse » et « son museau [est] aussi noir que celui des bêtes et aussi sale que l'endroit où elles s'en vont dormir »[7]. Même les équivalents français des elfes tolkieniens se déclinent sur un mode plus sombre : les sidhes des romans de Léa Silhol, en dépit de leur immense beauté, sont des êtres obscurs et inquiétants, et les peuples géants des Lunaires et des Solaires des *Sentiers des astres*[8] sont, en dépit du

---

[1] NIOGRET Justine, *Chien du Heaume*, *op. cit.*
[2] BOUSQUET Charlotte, *Arachnae*, *op. cit.*
[3] FAYE Estelle, *Un éclat de givre*, Montélimar, Les Moutons électriques, coll. « la bibliothèque voltaïque », 2014.
[4] ANG-CHO Marc, *Interview d'Estelle Faye*, [https://leschroniquesduchroniqueur.wordpress.com/2022/02/07/interview-destelle-faye/], consulté le 11 août 2022.
[5] FAYE Estelle, *Un reflet de lune*, Chambéry, Actusf, 2021.
[6] ANG-CHO Marc, « Interview d'Estelle Faye », *op. cit.*
[7] NIOGRET Justine, *Chien du Heaume, suivi de Mordre le bouclier*, *op. cit.*, p. 15.
[8] PLATTEAU Stefan, *Les Sentiers des astres*, *op. cit.*

raffinement de leur civilisation, des créatures inquiétantes dont la technologie meurtrière menace le monde humain.

Cette tendance forte à s'éloigner des tropes des littératures de genre pour s'acheminer vers la « littérarité » est cependant contrebalancée par une partie de la production plus conforme aux codes paralittéraires et aux *topoi* du corpus anglo-saxon. Dans le podcast d'Elbakin que nous citions plus haut, l'intervenante Saffron nuance d'ailleurs quasi-immédiatement son propos sur les plumes sophistiquées de la fantasy française en précisant que certains écrivains français sont pourtant bien les équivalents locaux des « blockbusters » américains au style plus direct et focalisé sur l'action. Mathieu Gaborit revendique également une efficacité stylistique qui serait selon lui nécessaire au développement de l'imaginaire :

> Personnellement, je crois que c'est un faux procès lorsqu'on veut rapprocher la littérature générale de celle de l'*heroic fantasy*. Le style doit se suffire à lui-même pour ne pas faire obstacle à l'imaginaire, voilà tout. Quoi qu'on en dise, on a toujours son style mais il faut savoir privilégier l'efficacité de son récit, préférer à la beauté du langage sa fonction première, c'est-à-dire raconter et transmettre.[1]

Parmi les écrivains de « blockbusters » cités par Saffron apparaît notamment Gabriel Katz, paru chez Scrinéo, qui est effectivement l'auteur de de plusieurs cycles de fantasy épique à la construction relativement classique, et dont les cadres médiévalisants correspondent aux standards de la fantasy américaine post-Tolkien. La chronique du site Elbakin qualifie justement l'univers de Katz dans *Le Puits des mémoires*[2] de « monde sans réelle surprise », mais salue une intrigue bien menée, une fin « satisfaisante » et une écriture « agréable », en concluant que « tous les bons ingrédients sont là »[3]. Cette dernière formulation est signifiante : c'est ici l'équilibre, plus que l'innovation, qui est apprécié. La critique du dernier tome, rédigée par un autre membre de l'équipe, s'achève sur la même lancée, saluant des critères de « bonne facture » du roman : « *Le Puits des mémoires* est une série réussie qui mérite d'être lue grâce à une intrigue rondement menée et nuancée, une plume réjouissante et des personnages mémorables »[4].

Le catalogue de la maison d'édition Scrinéo est d'ailleurs représentatif de cette branche de la fantasy française qui s'oriente plutôt vers une réécriture intelligente des tropes que vers la subversion de celles-ci ou la recherche de littérarité. Les différentes sous-genres et « modes »

---

[1] GABORIT Mathieu, « Ombres et silences », *op. cit.*, p. 255.
[2] KATZ Gabriel, *Le Puits des mémoires*, 3 volumes, Paris, Scrinéo, 2012-2013.
[3] ELBAKIN, *La Traque*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/la-traque-3781], consulté le 25 septembre 2022.
[4] ELBAKIN, *Les Terres de cristal*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/les-terres-de-cristal-4024], consulté le 25 septembre 2022.

sont progressivement intégrées à cette production, fantasy urbaine, *steampunk* ou *young adult*. Toujours chez le même éditeur, *Rouille*[1] de Floriane Soulas dépeint les « bas-fonds » d'un Paris *steampunk* où les prostituées et les apaches sont les principaux protagonistes, et recycle avec efficacité des tropes emblématiques du roman d'aventures : l'orpheline au médaillon, amnésique, qui retrouve peu à peu ses souvenirs en même temps qu'elle éclaircit le mystère de ses origines. *Chromatopia*[2] de Betty Piccioli hybride pour sa part des éléments caractéristiques de la fantasy avec ceux de la dystopie *young adult* arrivée dans la lignée de *Hunger Games* en décrivant un royaume imaginaire où les couleurs distinguent les classes sociales et forgent les destinées. Fleuve noir propose également ce type de parutions de fantasy française plus « conformes », poursuivant dans la dynamique *pulp* identifiée par Bruno Lecigne (II.3.c.), et publie par exemple Michel Robert, dont le cycle *L'Agent des ombres*[3], qui comprend neuf volumes, s'inspire largement de l'*heroic fantasy* moorcockienne. Bragelonne, bien que surtout focalisée désormais sur la traduction de la *big commercial fantasy* américaine, ajoute à son catalogue quelques cycles français française conformes à sa ligne éditoriale, comme *Oraisons*[4] de Samantha Bailly ou *Haut Royaume*[5] de Pierre Pevel, cycle de fantasy épique plus traditionnel qu'Antoine Delahaye taxe dans *Bifrost* de « sentir le renfermé » quoi qu'il « reste néanmoins un bon divertissement »[6].

Si ces cycles rencontrent en effet une adhésion certaine du public, et notamment de sa tranche la plus jeune (*Rouille* est lauréat du Prix des Imaginales des Lycéens en 2019, de même que le premier tome d'*Oraisons* de Samantha Bailly en 2011, ou *Kayla Marchal*[7] d'Estelle Vagner, cycle de fantasy urbaine avec métamorphes et loups-garous, en 2017…), la critique endogène experte est généralement peu enthousiaste. Cette fantasy est généralement taxée d'être trop peu inventive : Emmanuel Chastellière reconnaît par exemple à Adrien Tomas, dans *Les Six royaumes*[8], une certaine proximité avec Eddings, mais paraît lassé par des variations trop infimes pour être intéressantes quand le corpus de la fantasy épique est déjà passé par tant de tant de filtres successifs :

---

[1] SOULAS Floriane, *Rouille*, Paris, Scrineo, 2018.
[2] PICCIOLI Betty, *Chromatopia*, Paris, Scrineo, 2020.
[3] ROBERT Michel, *L'Agent des ombres,* vol. 1 à 5, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 2004-2007, vol. 6 à 9, Paris, Fleuve Noir, 2011-2016.
[4] BAILLY Samantha, *Oraisons*, 2 volumes, Issy-les-Moulineaux, Mille saisons, 2009-2010.
[5] PEVEL Pierre, *Haut Royaume*, 5 volumes, Paris, Bragelonne, 2013-2021.
[6] DELAHAYE Antoine, « Le Chevalier. Haut-royaume T.1 », *Bifrost*, nº 72, octobre 2013, p. 90.
[7] VAGNER Etelle, *Kayla Marchal*, 3 volumes, Chasseneuille-sur-Bonnieure, Le Chat noir, coll. « Cheshire », 2016-2018.
[8] TOMAS Adrien, *Les Six royaumes*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2009-2013.

> Adrien Tomas essaie aussi d'apporter sa propre patte en jouant sur les clichés du genre : le véritable passé des Elfes, le rôle des dragons, la nature du conflit entre le Père et l'Autre... Des petites touches qui apportent un plus, même si, là encore, fondamentalement, ce n'est pas la première fois que l'on assiste à des variations de ce type. […]
>
> Généreux, pas bête, mais souffrant encore de défauts de jeunesse trop nombreux et trop marqués, le premier roman d'Adrien Tomas n'a donc rien d'une révélation, mais s'apparente plutôt à une découverte sympathique.[1]

Pour Estelle Faye, cette fantasy plus conforme aux standards anglo-saxons constitue un « retour de balancier sans doute inévitable » après les innovations de la « génération Mnémos », la fantasy ayant été « poussée à rentrer dans le rang »[2]. Anne Besson diagnostique plutôt une forme d'apaisement de la relation de la fantasy française avec les normes du genre : les auteurs et autrices auraient désormais dépassé la « crispation » des années 2000, où ils et elles essayaient à tout prix de subvertir des stéréotypes vécus comme imposants :

> Cette période est maintenant derrière nous et cela va de pair avec une hausse de la qualité globale de l'offre, vraiment remarquable depuis plusieurs années. En tant que membre du jury du Prix Imaginales, je suis frappée par le niveau de la sélection française, alors que la production internationale tend peut-être au contraire un peu à s'essouffler.[3]

Cette évolution ne dessine pourtant pas un arc narratif homogène, allant de la subversion à la standardisation, les deux tendances co-existant au sein du genre. La fantasy française contemporaine nous apparaît justement prise dans un réseau d'injonctions contradictoires qui impliquent certes la forme et le rapport aux standards hérités du corpus anglo-saxon des années 1980 et 1990, mais aussi sa relation avec la notion de légitimité, et entretient un rapport ambivalent avec sa propre quête pour l'atteindre.

c. Ebénistes ou artistes ? Une tension entre dissolution dans la littérature générale et marginalité revendiquée

Si la fantasy française la plus « écrite » certes a remis en question le modèle paralittéraire dégagé par Couégnas, la production dans son ensemble oscille pourtant entre le désir d'être reconnue pour ses qualités dans les cercles de la culture légitime et celui de rester dans une « niche » d'initiés, revendiquant aussi cette marginalité comme une fierté, et les codes propres au genre comme une manière de répondre aux attentes de son public. Pour en revenir au modèle

---

[1] CHASTELLIERE Emmanuel, « La Geste du sixième royaume », *Bifrost*, n°65, janvier 2012. En ligne : [https://www.belial.fr/blog/la-geste-du-sixieme-royaume], consulté le 3 octobre 2022.
[2] FAYE Estelle, « Point de vue : Fantasy française », in Anne BESSON (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 152.
[3] VINCENT Jérôme, « Interview d'Anne Besson sur la fantasy française », *op. cit.*

bourdieusien du marché des biens symboliques[1], afin d'être acceptée comme « littéraire » à part entière et d'entrer dans le « champ de production restreinte », la fantasy aurait besoin de générer des discours de « l'art pur », d'afficher un certain détachement à l'égard de la commercialisation des livres et du nombre de ventes. Mais la plupart des auteurs et autrices de fantasy française portent bien au contraire des revendications qui s'inscrivent typiquement dans le « champ de grande production » et qui affichent les contraintes matérielles liées à la création. Ils et elles revendiquent notamment la reconnaissance du statut d'écrivain comme un métier à part entière, se faisant l'écho des auteurs populaires que Sainte-Beuve dénonce dans « De la littérature industrielle »[2] (et que nous commentions plus haut, cf. I.3.a.). Comme l'explique Gisèle Sapiro, ce pôle de « grande production »

> […] est dominé est constitué par des écrivains voués à vivre de leur plume sans parvenir à accumuler de capital de reconnaissance symbolique, auteurs de littérature populaire qui publient leurs œuvres en feuilleton dans la petite presse, ou écrivains-journalistes qui tendent à rattacher la littérature à l'actualité et aux enjeux de l'heure. […]
>
> Le mode d'association privilégié de ce pôle est le militantisme corporatif, le syndicalisme notamment. Il traduit à la fois la professionnalisation de ces auteurs qui vivent de leur plume et l'absence de reconnaissance qui les contraint à la mobilisation en groupe. Ils ont impulsé l'apparition du syndicalisme intellectuel au lendemain de la première guerre mondiale, jouant un rôle actif dans la création du Syndicat des gens de lettres, du Syndicat des journalistes, ainsi que de la Confédération des travailleurs intellectuels, qui prétendait s'inscrire entre le syndicalisme ouvrier et les organisations patronales.[3]

Ce sont en effet des écrivains et écrivaines d'imaginaire qui ont porté le mouvement #PayeTonAuteur en mars 2018, protestant contre l'absence de rémunération des auteurs et autrices pour leurs conférences lors du salon du livre de Paris[4]. Ces-derniers obtiennent gain de cause, notamment grâce à la circulation massive du *hashtag* sur les réseaux sociaux et aux menaces de boycott de l'événement. Une partie du même collectif fonde d'ailleurs la même année, sous l'impulsion de l'autrice de fantasy pour la jeunesse Samantha Bailly, une organisation syndicale appelée la « Ligue des auteurs professionnels », dont l'objectif est d'obtenir plusieurs améliorations des conditions de travail (rémunération, couverture sociale, retraite…)[5] – Betty Piccioli ou Adrien Tomas font partie de ses membres les plus actifs. Il n'est

---

[1] BOURDIEU Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *op. cit.*
[2] SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *op. cit.*
[3] SAPIRO Gisèle, « Le Champ littéraire français : structure, dynamique et formes de politisation », in Alain QUEMIN et Glaucia VILLAS BOAS (dir.), *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*, Marseille, OpenEdition Press, 2016. En ligne : [http://books.openedition.org/oep/532], consulté le 3 octobre 2022.
[4] PAYE TON AUTEUR, *#PayeTonAuteur*, [https://www.payetonauteur.com/], consulté le 19 août 2022.
[5] LIGUE DES AUTEURS PROFESSIONNELS, *Ligue des auteurs professionnels*, [https://ligue.auteurs.pro/], consulté le 19 août 2022.

ici pas anodin que ces revendications pour une meilleure reconnaissance du métier d'écrivain émanent justement du milieu des littérature de genre, situé en marge des « belles-lettres » et ne répugnant pas à considérer l'écriture comme un travail potentiellement rémunérateur.

C'est d'ailleurs avec une métaphore artisanale, celle de l'ébénisterie que Pierre Pevel explique sa pratique – s'éloignant à dessin d'un discours de « l'art pur » :

> […] je me compte volontiers au nombre des artisans, une catégorie professionnelle dont les romanciers français se revendiquent rarement parce qu'elle leur semble manquer de noblesse. N'empêche, je *fais* des romans. Je n'écris pas pour écrire. Je n'écris pas pour moi-même ni pour la postérité. J'écris pour un public dont j'espère qu'un peu de son argent durement gagné me reviendra en droits d'auteur ou justifiera les avances que me concèdent mes généreux éditeurs (qu'ils en soient ici remerciés). En renonçant à considérer que mes livres n'existent que pour eux-mêmes, je me soumets à la sanction des lecteurs qui, seuls, peuvent m'accorder la légitimité d'être publié. Je suis, en conscience, prestataire de service. Si ce service ne trouve pas preneur, il ne mérite pas d'être poursuivi. Cela ne signifie pas pour autant que je sacrifie tout ce à quoi je peux croire des attentes du public – on se trompe d'ailleurs souvent à ce sujet. Je m'efforce d'être sincère et n'écris que les livres que je veux écrire. Mais il me semble légitime de penser à ceux à qui ils sont destinés. Je considère comme un privilège d'être lu et ce sentiment provoque un inconfort qui m'oblige à élever mes critères d'exigence.
>
> Libres à mes collègues d'avoir des vues plus nobles et des ambitions élevées. Si les poseurs m'exaspèrent, j'éprouve un respect teinté d'admiration pour les écrivains et les artistes authentiques qui désirent faire œuvre d'art et s'exposent à être blessés, déjugés, incompris : ils ont raison quand ils ont du talent. J'ai, pour ma part, fait de l'écriture ma profession. Je voudrais être un romancier comme il existe, par exemple, des ébénistes d'art. Je m'explique. A l'ébéniste, on commande un fauteuil dont on espère qu'il sera beau et unique, l'œuvre d'un homme, en même temps qu'il sera confortable et solide. Je m'efforce d'en faire autant, c'est-à-dire de produire des romans qui remplissent leur fonction et auxquels on trouvera peut-être un « petit supplément d'âme ». Mais d'abord, mouillons la chemise et faisons un bon roman qui pourra être lu avec plaisir et intérêt de la première à la dernière page. Les chaises de *designers* inspirés sur lesquelles il est impossible de s'asseoir, ces chaises-là me laissent perplexe.[1]

Auteurs et autrices de fantasy française semblent partager majoritairement cette vision de l'écriture comme un artisanat, qui doit être rémunérateur pour les créateurs et créatrices et satisfaisant pour le lectorat qui achète, et envisagent le métier d'écrivain comme un ensemble de compétences à maîtriser. Lionel Davoust utilise en effet son site internet comme un répertoire d'astuces dédiées aux auteurs et autrices débutants, avec une rubrique « boîte à outils », dont le titre même renvoie explicitement à un travail artisanal, et qui comprend par exemple des tutoriels sur différents logiciels d'écriture (traitement de texte, concentration,

[1] PEVEL Pierre, GUILLAUD Lauric, BERTHELOT Francis et BOZZETTO Roger, « Table ronde sur la fantasy », *op. cit.*, p. 204-205.

création de trames chronologiques…). Samantha Bailly tient quant à elle une chaîne Youtube où elle propose des vidéos sur des techniques d'écriture variées, décortiquant la construction de ses propres romans en arcs narratifs ou donnant une liste d'indications concrètes pour créer des personnages crédibles. Les « vlogs » d'écriture, où elle filme ses journées avec une mise en scène parfois humoristique, permettent de la même manière de désacraliser la figure auctoriale et d'entrer dans l'atelier, de donner à voir les ficelles de la création et les « outils » de l'autrice-ébéniste.

Si Alain Damasio utilise une image similaire, se désignant comme « un artisan des mots, comme un sculpteur qui travaille le bois, qui s'interroge sur la matière »[1], ses propos renvoient pourtant à un discours de « l'art pur » quand il se désolidarise des revendications de la Ligue des auteurs professionnels :

> **Vous sentez-vous concernés par les difficultés rencontrées par des auteurs ?**
> Je ne me sens pas touché en raison du corporatisme que cela représente. D'abord, il y a tellement d'autres secteurs dans la merde et qu'il faut mieux aider. En second, je pense que nous produisons trop. Certains écrivent sans avoir la nécessité vitale de le faire. A un moment donné, même si on est très brillant, on ne se renouvelle pas assez. Je n'ai pas envie de défendre tout ça, ce n'est pas prioritaire. Pouvoir créer est un privilège. [2]

La différence de positionnement entre Pevel et Damasio est emblématique de la tension qui anime la fantasy contemporaine, tiraillée entre son désir de reconnaissance et celui d'assumer sa dimension plus populaire. Les influences dont se revendiquent ces auteurs sont d'ailleurs tout à fait révélatrices : si tous les deux ont tendance à se dissocier des grands classiques de la fantasy, Damasio se réclame de grands noms de la philosophie du XXe siècle comme Derrida et Deleuze là où Pevel s'identifie au roman d'aventures historique :

> Adolescent, j'ai lu Tolkien, Moorcock, Leiber, Zelazny, Dunsany, Howard et j'en passe. L'imaginaire de ces auteurs a sans doute imprégné le mien. Mais ce n'est jamais à eux que je pense quand j'écris, quand je développe un univers, invente des personnages ou bâtis une intrigue. Mes modèles, mes maîtres se nomment entre autres Alexandre Dumas, Maurice Leblanc, Gaston Leroux, Arthur Conan Doyle, Walter Scott. En écrivant la série des *Wielstadt*, j'ai voulu faire des romans de cape et d'épée mâtinés de fantastique ; avec *Les Enchantements d'Ambremer*, j'ai tenté une expérience *à la Arsène Lupin* nourrie aux sources du merveilleux. Je me considère comme le modeste continuateur d'une tradition littéraire établie, celle du feuilleton, du roman populaire d'aventures. Cet héritage revendiqué et assumé suffit à ma pratique. Il m'est inutile de lorgner du côté de la fantasy, genre que je peine d'autant plus à considérer comme tel qu'on réussit seulement à le définir selon les

[1] CHAZAL Claire, « Le Grand entretien de Claire Chazal : Alain Damasio », *op. cit.*, p. 39.
[2] GIRGIS Dahlia, *Alain Damasio : « Je suis aussi addict que les autres »*, [https://www.livreshebdo.fr/article/alain-damasio-je-suis-aussi-addict-que-les-autres], consulté le 19 août 2022.

> emprunts qu'il fait à d'autres littératures. A bien y songer, est-ce que la plupart des romans dits de fantasy sont autre chose que des romans historiques dont l'auteur invente l'époque et l'univers ? Sans considérer leurs qualités littéraires respectives, qu'est-ce qui diffère tant entre *Salammbô* et *Le Seigneur des anneaux*, entre la saga d'Elric et la trilogie des mousquetaires ? Le vernis de la fantasy ne serait-il pas que le reflet trompeur d'un supplément d'imaginaire ?[1]

Bien que majoritairement français, et allant dans le sens d'une réappropriation de la fantasy à la lumière de la littérature nationale, les « maîtres » revendiqués ici par Pevel sont d'anciens auteurs « professionnels » eux aussi, considérés comme populaires d'après le classement de Sainte-Beuve ou le modèle bourdieusien, mais devenus des classiques une fois passés par les différents procès de légitimation de l'histoire littéraire (et notamment l'intégration aux programmes scolaires).

La volonté de rapprochement ou d'intégration à la littérature générale est ainsi loin d'être unanimement partagée au sein de la communauté des auteurs et autrices de fantasy française, et ne s'exerce pas sur tous les plans. Si on a vu que la recherche de qualité textuelle tendait vers une plus forte littérarité, celle-ci ne s'accompagne que rarement des discours de « l'art pur » habituellement proférés dans le « champ de production restreinte ». Mais le milieu de la fantasy française fait aussi et surtout preuve d'une certaine réticence à l'égard des critères de qualité érigés par la littérature générale : si certaines plumes tendent à gommer les procédés emblématiques de la paralittérature, ce n'est pas pour autant qu'elles souscrivent à la supériorité du modèle de la narration « réaliste ». La revendication du merveilleux et de l'enchantement, des pouvoirs de l'imagination, est en effet récurrente dans les discours des auteurs et autrices du genre. Jean-Philippe Jaworski en donne un exemple représentatif dans une publication du 19 septembre 2022 sur sa page Facebook. Bien qu'il condamne « les œuvres dont la poétique est pauvre ou exclusivement commerciale », l'auteur proteste contre la dévalorisation globale de la fantasy car elle dérogerait au « réalisme » érigé comme littérature « supérieure » :

> En revanche, le rejet de la fantasy en soi, en tant que genre, me semble relever du préjugé. Il existe une condescendance réaliste et, de façon plus saugrenue pour un genre d'imaginaire, une condescendance science-fictive qui réduisent la fantasy à un escapisme immature.
>
> À titre personnel, je me méfie du discours qui érige la littérature réaliste comme unique courant vraiment littéraire car seul à même de délivrer un message sur l'homme et le monde. Non que je rejette le réalisme : au contraire, il est même nécessaire à l'émergence du fantastique et de sa prolongation fantasy. Mais je m'élève contre l'opinion qui en ferait une esthétique artistiquement prééminente.

[1] PEVEL Pierre, « De la difficulté de tutoyer les dieux quand on combat dans les tranchées », *Les Nouvelles formes de la science-fiction. Colloque de Cerisy*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006, p. 207-208.

> D'une part, le réalisme suppose une adhésion à une certaine vision du monde, désenchantée et très occidentale, qui ne traduit pas la pluralité des expériences psychiques et réduit donc l'esthétique littéraire à un champ assez étroit. (« Ici et maintenant » au XIXe siècle, que la fin du XXe siècle a transformé en « moi, ici et maintenant ».) D'autre part, le réalisme est de plus en plus instrumenté au service d'un narcissisme autofictif ou d'un voyeurisme maquillé en fiction, en particulier chez des écrivains qui (comme Emmanuel Carrère) vont raconter les histoires de leurs proches plus ou moins contre leur gré. Entre une œuvre qui invente son personnel romanesque et celle qui recycle de façon subjective (voire indélicate, opportuniste ou malveillante) des contemporains identifiables, j'ai une nette préférence pour la créativité de la première.
>
> Enfin, il me semble qu'il existe une contradiction insoluble dans la thèse qui accorde la prééminence littéraire au réalisme. Si le réel est la principale justification de l'œuvre, pourquoi fausser le réel avec de la fiction ? Le roman réaliste est en soi un genre qui entre en conflit avec sa finalité. Sa composante fictionnelle, conçue pour séduire le public ou pour exprimer la subjectivité d'une sensibilité, contredit en grande partie l'objectif de dire le monde tel qu'il est et non tel qu'il est rêvé. Entendons-nous bien : je ne dénie au réalisme ni l'intérêt de son esthétique ni sa capacité à peindre le monde, mais il me paraît clair qu'il n'a pas de légitimité à se considérer, en soi, comme littérature en surplomb.[1]

Jaworski, pourtant l'un des auteurs les plus « littéraires » de la fantasy française contemporaine, se dépeint dans la suite de ce message comme un défenseur « de la littérature de divertissement », mais d'une littérature qui a néanmoins les ressources de tenir un propos sur le monde : « [m]ême lorsqu'elle ne prétend pas dire le réel, la fantasy peut nous proposer des moyens, anciens ou nouveaux, pour le vivre et le transformer. Son applicabilité ne dit peut-être pas le monde tel qu'il est mais prépare parfois la culture telle qu'elle sera »[2]. L'auteur rejoint ici le positionnement « intermédiaire » de Pevel, qui, sans proférer les discours de « l'art pur », défend pourtant le roman d'aventures et inscrit pleinement la recherche de qualité littéraire à sa démarche d'écriture.

Estelle Faye répond à Jaworski quelques jours plus tard sur sa propre page Facebook et déplace le sujet de la discussion. Pour l'autrice, « la fantasy n'est plus une culture de niche, méconnue, mal considérée » et ce combat a déjà été « gagné », du moins pour la fantasy anglophone – elle précise que la fantasy française et francophone souffre encore, quant à elle, d'une profonde « méconnaissance » voire « d'ignorance ».

> Certes on trouvera toujours des auteurs de blanche qui nous méprisent, des salons qui nous invitent moins que d'autres, et quelques lecteurs old school

[1] JAWORSKI Jean-Philippe, *Profil Facebook*, [https://www.facebook.com/jeanphilippe.jaworski], consulté le 25 septembre 2022.
[2] *Ibid.*

> moins curieux... mais malgré ça, l'Imaginaire est devenu un genre dominant, hyper connu, discuté, installé... […][1]

Plus tard dans la semaine, l'autrice développe de nouveau son point de vue et s'interroge sur la satisfaction paradoxale que tirerait le public de la fantasy de ce discours sur l'exclusion :

> […] pourquoi autant de fans de fantasy tiennent-ils à toute force à présenter leur genre favori dans son ensemble comme une culture minoritaire et opprimée ? Cela leur donne-t-il l'impression d'être encore des rebelles, de pouvoir se poser en punks contestataires même quand leur auteur favori vient de passer sur France Culture ? Aujourd'hui, les grands combats à mener me semblent plutôt internes au genre. En gros, que voulons-nous faire avec la fantasy ? S'il s'agit de défendre par principe n'importe quel livre qui porte cette étiquette, parce qu'« on est une culture menacée », ne comptez pas sur moi, re-désolée (et au passage j'ai vu à une époque pas si lointaine le mal qu'une attitude assez proche a fait au cinéma de genre français).[2]

Faye et Jaworski présentent ici deux visions très différentes du statut de la fantasy dans l'espace littéraire français – statut dont nous avons effectivement constaté qu'il était éminemment paradoxal, tiraillé entre la grande visibilité médiatique des œuvres ayant bénéficié d'adaptations et l'invisibilisation (ou la dévalorisation) encore régulière de la production d'ensemble. Ce débat nous paraît ici illustrer de manière tout à fait limpide la tension actuelle du milieu de la fantasy française, qui oscille entre le désir de voir le genre reconnu par les institutions légitimantes (mais sans pourtant perdre son identité, les ressources de l'aventure et de l'enchantement vivement défendues par Jaworski) et le plaisir de rester dans un cercle d'initiés, de tenir le discours de la « forteresse assiégée » dénoncé par Estelle Faye – ce qui lui permet d'évoluer au sein d'une communauté certes en partie marginalisée, mais formant un public expert et stimulant. Pour Patrick Dechesne, un des abonnés de la page Facebook de Faye qui commente sa dernière publication, rechercher la reconnaissance « bourgeoise » serait même stérile. Ce dernier déplore en effet que les lecteurs et lectrices qui se plaignent de la marginalité du genre ne soient « pas capable[s] de comprendre que les littératures de l'imaginaire sont une CONTRE-culture et n'ont pas vocation à se mêler de respectabilité académique »[3].

Sortir du « ghetto » contre-culturel impliquerait en effet une certaine dilution des codes du genre, ce qui tendrait à effacer la dimension subversive d'une partie du corpus français qui s'est justement construit sur sa propre « secondarité » et sa capacité à détourner les tropes. Un basculement éventuel vers la littérature générale risquerait de gommer cette tendance à l'auto-référentialité, possible justement car la fantasy française s'adresse souvent à un public expert.

---

[1] FAYE Estelle, *Profil Facebook*, [https://www.facebook.com/estelle.faye.92], consulté le 25 septembre 2022.
[2] *Ibid.*
[3] Commentaire de Patrick Dechesne, *Ibid.*

La production française entretient par exemple un goût prononcé pour le détournement humoristique et la parodie, sous-genre qui porte une ambivalence certaine. Ce courant naît dès les tout débuts de la fantasy française avec, on l'a vu, la réécriture parodique *Konnar le barbant*[1] de Pierre Pelot, et se perpétue ensuite dans les années 2000 avec le cycle *Quand les dieux buvaient*[2] de Catherine Dufour, composé de plusieurs recueils de nouvelles et de contes détournés de manière burlesque, ou la série pour la jeunesse *Les Chevaliers de la raclette*[3], coécrite par Jean-Laurent Del Socorro et Nadia Coste. Les sagas audio *Le Donjon de Naheulbeuk* ou *Reflets d'acide* (qui parodient notamment la pratique rôliste), disponibles sous forme de fichiers mp3 téléchargeables en ligne, ou la websérie *Noob*, qui décrit le quotidien d'une guilde de joueurs de MMORPG à la fois dans le jeu et en dehors de celui-ci, poursuivent cette tendance parodique de manière multimédiatique et rencontrent un très grand succès auprès du public français – *Noob* a notamment étendu son univers en romans[4], en jeu vidéo, et a réussi à produire trois films grâce à la réussite spectaculaire de son projet de financement participatif[5].

Pour Daniel Couégnas, les œuvres paralittéraires ont « une tendance à la reprise inlassable des mêmes procédés […] sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur »[6] (critère n°2). Le cas de la fantasy française présente au contraire un exemple où la parodie est « première dans les pratiques […] car ce recul critique serait, dans ses nuances, au cœur de la spécificité nationale »[7]. Cette inclination pour la parodie ne participe finalement qu'assez peu au désir d'éloignement du corpus paralittéraire, car elle fonctionne en vase clos : il s'agit d'un humour « de niche », serti de « private jokes » ne pouvant qu'amuser un public de fans qui sera le seul à saisir l'ensemble des références convoquées.

Karim Berrouka est l'un des auteurs contemporains emblématiques de cette tendance : ses textes aux titres éloquents tels que *Fées, weed et guillotines*[8] ou encore *Le Club des punks contre l'apocalypse zombie*[9] s'emploient à parodier les différents sous-genres de la fantasy, ici

---

[1] PELOT Pierre, *Konnar le barbant*, *op.cit.*
[2] DUFOUR Catherine, *Quand les dieux buvaient*, 4 volumes, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales », 2001-2007.
[3] COSTE Nadia et DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Les Chevaliers de la raclette*, 6 volumes, Chambéry, La Marmotte, 2020-2022.
[4] FOURNIER Fabien, *Noob*, 4 volumes, Marquette-en-Ostrevant, Octobre, coll. « Croix des fées », 2009-2012.
[5] ULULEFR, *Noob, le film !*, [https://fr.ulule.com/noob-le-film/], consulté le 25 septembre 2022.
[6] COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 181-182.
[7] BESSON Anne, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 55.
[8] BERROUKA Karim, *Fées, weed & guillotines : petite fantaisie pleine d'urbanité*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les 3 souhaits », 2014.
[9] BERROUKA Karim, *Le Club des punks contre l'apocalypse zombie*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les 3 souhaits », 2016.

la fantasy urbaine et le roman post-apocalyptique, en démultipliant les jeux référentiels et les situations loufoques. Dans *Le Jour où l'humanité a niqué la fantasy*[1], Karim Berrouka met notamment en scène une conférence au festival des Imaginales où interviennent l'éditeur Jérôme Vincent, ainsi que trois auteurs et autrices :

> *Magic Mirror, festival des Imaginales, Epinal, France.*
>
> Sur l'estrade au fond du chapiteau, quatre personnes. Trois d'entre elles attendent religieusement le début de la conférence, assises dans leur fauteuil confortable, un micro à la main, faisant face au public qu'elles regardent sans regarder. La quatrième personne est le modérateur, un dénommé Jérôme Vincent, ancien animateur d'un talk-show sur la raclette.
>
> – Bonjour, et merci d'être présents à cette conférence intitulée « Fantasy et réalité, une histoire tumultueuse ». Deux autrices et un auteur aujourd'hui à mes côtés pour explorer le thème qui a animé les réseaux en ce début d'année. À droite, Li-Cam, autrice de la trilogie *Des mouettes rieuses*[2], à ma gauche, Stefan Platteau, à qui l'on doit la merveilleuse dodécalogie *Le Seigneur des Troènes*[3], et, pour conclure, au centre, Élisabeth Ebory, que l'on ne présente plus depuis le succès planétaire de *Choux-fées et lutins de parme*[4].
>
> Dans le chapiteau qui abrite la conférence, une belle structure en bois qui rappelle d'imaginaires cirques victoriens, une foule nombreuse a pris place sur les sièges qui forment un demi-cercle face à l'estrade. On écoute avec grand intérêt les trois auteurs, car leur verbe est enchanteur et leurs vastes connaissances du domaine de l'imaginaire leur permettent maints commentaires inspirés.
>
> Ils évoquent les grands moments de la fantasy, les quêtes épiques et le courage des apprentis marmitons, les septièmes fils et les flûtes à six schtroumpfs, les élus par le destin au suffrage divins et les héros maudits condamnés à enchaîner les trilogies. Ils citent les autocraties déclinantes et les monarchies naissantes, belles, héroïques et philanthropes, avant que les années ne transforment ces nouveaux royaumes en empires sclérosés de principes moraux et de traditions. Ils dénoncent aussi le temps lointain des héroïnes en bikinis blindés et des barbares au torse gonflé à l'hélium, le narcissisme maladif des élus à l'égo aussi volumineux que le Mordor lui-même et l'intérêt ténu du petit peuple pour la lutte des classes. Et bien d'autres thématiques tout aussi réjouissantes.[5]

La conférence est ensuite interrompue par un lutin venu accuser les auteurs et autrices d'être « les responsables de cette mascarade qu'on appelle fantasy » – lesquels ne répondent pas immédiatement, supposant que l'intrus est soit « un pochetron local qui s'est un peu trop rincé le siphon à l'alcool de rhubarbe et de myrtille » soit « un provocateur qui vient gratuitement les

---

[1] BERROUKA Karim, *Le Jour où l'humanité a niqué la fantasy*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les 3 souhaits », 2021.
[2] Détournement probable de certains titres de l'autrice française Li-Cam, comme *Les Chroniques des stryges* (deux volumes, Bréchamps, Griffe d'encre, 2009-2014) ou *La Chimère aux ailes de feu* (Bréchamps, Griffe d'encre, 2012)
[3] Détournement probable des *Sentiers des astres* (*op.cit.*) ou du *Roi-cornu* (Bordeaux, Les Moutons électriques, 2017).
[4] Détournement probable de *La Fée, la pie et le printemps* (Chambéry, ActuSF, coll. « Bad Wolf », 2017).
[5] BERROUKA Karim, *Le Jour où l'humanité a niqué la fantasy*, *op. cit.*, p. 85-86.

défier, pour ensuite asséner que la fantasy, comme la science-fiction, ce n'est pas de la littérature »[1]. Les auteurs et autrices sont ensuite enlevés et projetés dans un monde secondaire nettement plus absurde que féerique, où ils subissent une « désensibilisation à la fantasy bourgeoise, celle qu'ils ont toujours cru être la vraie fantasy » afin d'écrire, à l'avenir, « de la vraie fantasy, pas ces billevesées pour crétins et ignares fanatiques de la fée à clochettes, du lutin à pompons, de la licorne cataclop ou du dragon foutre-flammes »[2]. La dimension métalittéraire est ainsi au cœur de la démarche de Karim Berrouka, qui parodie à la fois la fantasy, mais aussi sa recherche de légitimité institutionnelle : le roman est en effet présenté dès sa quatrième de couverture comme un « récit autobiographique indispensable pour la compréhension de l'univers et le salut de l'humanité », écrit par un « membre émérite de la World Grouilleux Academy of Fariboles et professeur de fantasy appliquée à Normal Sub »[3]. Les critiques amateures du roman en déconseillent d'ailleurs la lecture à ceux et celles qui n'auraient pas une connaissance suffisamment pointue du genre[4], puisque tout l'intérêt du texte tient à son « propos sous-jacent, sur le traitement de la fantasy actuelle et son canon parfois sclérosé »[5].

En dépit de l'ingéniosité indéniable du texte, l'adresse à un lectorat confidentiel est ici très claire – ce qui rejoint les propos de Faye sur le plaisir à se revendiquer d'une contre-culture, voire de brandir un discours de fausse rébellion contre l'exclusion du champ culturel légitime afin d'atteindre une valorisation paradoxale. Pour l'autrice, critiquer l'invisibilisation de la fantasy et la faire passer pour une « culture minoritaire et opprimée » tendrait même à effacer les véritables difficultés que le genre rencontre en son sein, et qui seraient plutôt d'ordre politique :

> Donc il faut sortir de cette optique de forteresse assiégée, pour pouvoir se concentrer sur les vrais problèmes du genre : racisme, sexisme, méconnaissance voire ignorance de la fantasy française/ francophone, et en règle générale manque encore criant de diversité du milieu... Croire encore qu'il faut défendre la fantasy en général pour qu'elle survive dans un monde hostile, ça part d'une bonne intention, mais dans les faits ça masque les vrais problèmes.[6]

---

[1] *Ibid.*, p. 88.
[2] *Ibid.*, p. 289.
[3] BERROUKA Karim, *Le Jour où l'humanité a niqué la fantasy*, *op. cit.*
[4] SYFANTASY, *Critique - Le jour où l'humanité a niqué la fantasy (Karim Berrouka) - Une parodie délirante et efficace !*, [https://syfantasy.fr/critiques/critique-le-jour-ou-lhumanite-a-nique-la-fantasy-karim-berrouka-une-parodie-delirante-et-efficace/], consulté le 8 août 2022.
[5] ELBAKIN, *Le Jour où l'humanité a niqué la fantasy*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/le-jour-ou-l-humanite-a-nique-la-fantasy-5931], consulté le 8 août 2022.
[6] FAYE Estelle, « Profil Facebook », *op. cit.*

La fantasy française tend pourtant justement à se faire l'alliée des luttes contemporaines, notamment en ce qui concerne la représentation des minorités dans la fiction ou les questions écologiques (rejoignant, en cela, ses fondateurs inquiets des transformations amenées par la Révolution Industrielle). C'est en effet un de ses pouvoirs, d'après Jaworski qui, bien que préférant à titre personnel « propos[er] un enchantement dépourvu de toute arrière-pensée axiologique ou idéologique », reconnaît que la fantasy « peut se faire apologue et proposer une éthique, au même titre que mythes et contes philosophiques »[1]. Cette autre tendance forte du milieu de la fantasy française contemporaine, qui se déploie au sein des œuvres comme dans l'engagement concret de ses auteurs et autrices, rejoint au reste les remarques de Gisèle Sapiro sur la propension des écrivains du « champ de grande production », pour lesquels « [l]e sensationnel, la dénonciation et le capital social sont [un] moyen de pallier l'absence de capital symbolique »[2].

d. « Pour une fantasy sans princesses ni royaumes »[3] ? Une politisation récente de la production française

Le 7 mai 2020, à l'issue du premier confinement, le blog de la maison d'édition Les Moutons électriques publie un appel intitulé « Pour une fantasy autre ? », invitant les auteurs et autrices à proposer des romans novateurs, plus en phase avec les évolutions sociales contemporaines :

> Vous le savez, nous aimons la fantasy, et nous adorons réfléchir sur nos genres. Alors, folie du confinement, nous avons cogité un peu à la manière dont l'on pourrait peut-être commencer à esquisser une fantasy du « monde d'après » …
>
> Une simple interrogation, rien de plus.
>
> Notre monde humain doit évoluer, et il nous l'apprend avec une rude secousse. Et si nous l'assistions modestement en créant une fantasy pour les jours d'après l'ébranlement de nos sociétés ?
>
> À une époque de militance écologique, sociale, raciale, féministe et LGBT, la fantasy traditionnelle, attachée aux contes de fées du XVIIIe siècle et aux romans médiévaux, s'éloigne un peu de nos rêves d'enchantement. Et si la fantasy dépassait cette tradition d'élus, de princesses et de chevaliers, et qu'elle se dépouillait parfois des politiques féodales, des gloires meurtrières et des intrigues à la cour ?
>
> Quand nous aspirons à la reconnaissance des diversités et à l'abolition des privilèges, si la fantasy relevait le défi de la démocratie et créait de nouvelles légendes, plus proches de nos rêves d'aujourd'hui ?

---

[1] JAWORSKI Jean-Philippe, « Profil Facebook », *op. cit.*
[2] SAPIRO Gisèle, « Le champ littéraire français », *op. cit.*
[3] DEBAQUE Mérédith, *Pour une fantasy autre ?*, [http://blog.moutons-electriques.fr/2020/05/07/pour-une-fantasy-sans-princesses-ni-royaumes/], consulté le 16 août 2022.

> Et si vous les écriviez ?
>
> Notre monde devra découvrir de nouveaux paradigmes après la sortie du confinement, il nous semble que la littérature de fantasy doit aussi l'accompagner dans son évolution.[1]

Cet appel formalise en vérité une tendance déjà largement adoptée par la fantasy française, qui a cherché, dès ses débuts, à s'éloigner de la représentation d'un Moyen Âge européen assorti d'éléments merveilleux, trop « usé » par la *big commercial fantasy* et l'univers de *Donjons & Dragons* – mais aussi associé à une forme de conservatisme politique. C'est d'ailleurs ce que répond le blogueur Apophis dans un article paru quelques jours plus tard, qui s'étonne que l'équipe des Moutons électriques « semble non seulement oublier certaines des parutions de sa propre maison » mais aussi « méconnaître ce que d'autres éditeurs français ont publié ces dernières années en matière de Fantasy post-médiévale et progressiste »[2]. Il cite ensuite une liste non-exhaustive d'œuvres qui « s'émancip[ent] du Moyen Âge européen » et dont les préoccupations sont « sociales et progressistes »[3]. Si le corpus rassemblé est anglophone comme francophone, on ne peut que constater l'abondance de titres français cités dans l'article. Le blogueur estime que le directeur éditorial de la maison (auquel il attribue le texte, pourtant posté sur le site par Mérédith Debaque) n'est « que la partie émergée d'une immense partie du lectorat français, persuadée que le genre est resté bloqué au stade médiéval-'fantastique' inspiré par l'Europe et aux préoccupations / aux sociétés féodales, alors que ce n'est plus le cas depuis *au moins* quinze ans (et souvent plus longtemps) »[4]. Il nous apparaît plutôt, compte-tenu de l'engagement d'André-François Ruaud en faveur de la fantasy depuis les années 1980, que l'appel ne procède pas d'une méconnaissance mais souhaite poser des mots de façon explicite sur cette intention déjà forte en fantasy française de contredire les critiques politiques adressées au genre.

Sortir de l'imaginaire arthurien ou celtique autorise en effet un déplacement hors de la culture occidentale : si le plaisir de renouveler les temps et les espaces est bien entendu à prendre en compte, les auteurs et autrices françaises ont cherché à contredire, bien que ce ne soit pas toujours de manière conscience et explicite, les accusations de fascisme essuyées par la fantasy au moment de sa première diffusion (cf. II.2.c.) Situer la fantasy en dehors de l'Occident permet alors d'y intégrer plus aisément des personnages non-blancs et de diversifier

---

[1] *Ibid.*
[2] APOPHIS, *Fantasy non-médiévale / d'inspiration extra-européenne / aux thématiques sociétales*, [https://lecultedapophis.com/2020/05/09/fantasy-non-medievale-dinspiration-extra-europeenne-aux-thematiques-societales-la-fantasy-de-demain-existe-en-fait-depuis-avant-hier/], consulté le 16 août 2022.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

les références culturelles et les mythologies convoquées. Ainsi le cycle précurseur du *Jeu de la trame*[1] de Sylviane Corgiat et Bruno Lecigne se situe au Japon, quand Estelle Faye choisit la Chine pour son premier roman, *Porcelaine*[2], Aurélie Wellenstein s'inspire de la culture polynésienne dans *Le Dieu oiseau*[3] quand Emmanuel Chastellière situe *L'Empire du léopard*[4] dans un monde secondaire qui évoque l'Amérique centrale, et s'en saisit pour dénoncer la colonisation sanglante entreprise par les troupes du Coronado, dont le nom même évoque les Conquistadors. L'univers des *Sentiers des astres* de Stefan Platteau est, quant à lui, fondé sur une mythologie originale syncrétique, qui mêle les sources européennes et extra-européennes sans enfermer l'œuvre dans un seule espace, brouillant les pistes pour un lectorat qui souhaiterait y trouver une référence culturelle précise, et invitant plutôt à accepter la richesse de ses inspirations :

> La mythologie des *Sentiers des astres* est une pure création, qui s'inspire des fonds celtiques, scandinaves et védiques (c'est-à-dire de l'Inde antique), du Kalevala finnois, et de bien d'autres traditions moins connues. Elle puise aussi aux mythes du moyen orient : les terribles dieux du Vintou, par exemple, s'inspirent en partie du Yavhé de l'Ancien Testament (un dieu dictatorial, sanguinaire et jaloux, mais qui prétend donner aux hommes tout pouvoir sur les forces naturelles), en partie de traditions mésopotamiennes.[5]

La recherche de diversité culturelle témoigne d'un intérêt marqué d'une partie du milieu de la fantasy française pour les prises de conscience, récentes en France, concernant la sous-représentation des personnages féminins, non-blancs et LGBTQI+ dans la fiction. Charlotte Bousquet fait partie des premières autrices françaises à se préoccuper de ces questions et à s'engager explicitement en faveur des luttes féministes (« Tous mes romans sont féministes », dit-elle dans une récente interview[6]). Dans le diptyque *Shâhra*[7], l'autrice choisit de dépeindre un monde secondaire désertique, inspiré de l'Afrique du Nord et notamment du Maroc, où s'entrecroisent les destinées de quatre protagonistes racisés : trois femmes (une héritière fuyant des fiançailles imposées, une esclave dont la famille a été massacrée, et une oniromancienne) et une personne intersexe, Arkhane, être androgyne destiné à devenir chamane, mais trahi, mutilé et abandonné, et que l'autrice désigne en alternant successivement les pronoms « il » et

---

[1] CORGIAT Sylviane et LECIGNE Bruno, *Le Jeu de la trame*, *op. cit.*
[2] FAYE Estelle, *Porcelaine : légende du tigre et de la tisseuse*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2012.
[3] WELLENSTEIN Aurélie, *Le Dieu oiseau*, Paris, Scrineo, 2018.
[4] CHASTELLIERE Emmanuel, *L'Empire du léopard*, Rennes, Critic, coll. « Collection Fantasy », 2018.
[5] VINCENT Jérôme, *Interview Stefan Platteau sur Manesh*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Interview-Stefan-Platteau-sur], consulté le 16 août 2022.
[6] ANG-CHO Marc, *Interview de Charlotte Bousquet*, [https://leschroniquesduchroniqueur.wordpress.com/2021/03/19/interview-de-charlotte-bousquet/], consulté le 18 août 2022.
[7] BOUSQUET Charlotte, *Shâhra*, 2 volumes, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2018-2020.

« elle ». Charlotte Bousquet explique s'être inspirée de la culture native américaine mais aussi de Platon pour créer ce personnage en particulier :

> Dans certaines tribus, aux États-Unis, il existe un troisième genre. Ces personnes sont sacrées, considérées comme gardiennes de l'invisible et capables de servir d'intermédiaire avec les esprits. J'ai repris cet archétype avec Arkhane. Je l'ai appelée androgyne en référence au mythe éponyme raconté dans *Le Banquet* (et parce qu'elle part en quête de sa moitié mutilée, non par les dieux mais sur ordre d'une rivale malfaisante).[1]

Les trajectoires de ces quatre protagonistes victimes d'oppressions et de violences s'entrecroisent dans leur lutte contre l'antagoniste Malik, un « dieu fou » lancé dans une quête d'immortalité, qui incarne, pour l'autrice, « [c]haos, haine, volonté de puissance, perversion – d'aucun·e·s diraient que c'est une représentation du système patriarcal et du modèle capitaliste » [2]. Les animaux occupent également une place centrale dans le diptyque, comme c'est régulièrement le cas dans l'œuvre de Charlotte Bousquet, qui se plaît à rappeler que « [l]es humains sont des animaux, au même titre que les lycaons, les ânes, les grenouilles et les vautours » [3]. La cause animale et l'engagement écologique sont en effet au cœur de l'œuvre de l'autrice, qui a dirigé plusieurs anthologies consacrées à ce sujet, comme *Plumes de chats*[4] en 2009 (réalisée au profit de l'association Sauve, qui recueille des chats errants et abandonnés), *Le Crépuscule des Loups*[5] en 2008 ou encore *Cœurs de Loups*[6] en 2016. Elle fonde en 2008 avec Fabien Fernandez la maison d'édition associative CDS (Cendres de Sphinx), qui édite des anthologies dont les profits sont reversés à des associations humanitaires et écologiques – l'anthologie *Fauves et métamorphoses*[7] parue en 2010, par exemple, reverse ses bénéfices au Domaine des fauves (parc zoologique des Abrets, dans l'Isère). Dans la préface de l'anthologie *Cœurs de loups* (qui offre deux euros par exemplaire à l'association FERUS, dédiée à la protection des loups, des ours et des lynx), Charlotte Bousquet et Valérie Lawson dénoncent le braconnage, les tirs autorisés dans les départements du Var ou du Vercors, et soulignent l'attitude paradoxale des éleveurs, qui cherchent à protéger leurs brebis pourtant destinées à la boucherie, déplorant que « les loups servent de boucs émissaires à un secteur en déclin [la filière ovine], victime de la mondialisation »[8]. Si le constat est amer, les autrices formulent cependant

---

[1] ANG-CHO Marc, « Interview de Charlotte Bousquet », *op. cit.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] BOUSQUET C. (dir.), *Plumes de chats*, Encino (Californie), Black coat press, coll. « Rivière blanche », 2009.
[5] BOUSQUET C. (dir.), *Le Crépuscule des loups*, Auch, Le Calepin jaune, coll. « Passe-velours », 2008.
[6] LAWSON V. et BOUSQUET C. (dir.), *Cœurs de loups*, Logonna Daoulas, Éditions du Riez, coll. « Brumes étranges », 2013.
[7] BOUSQUET C. (dir.), *Fauves et métamorphoses*, Paris, Cendres de sphinx, coll. « Pueblos », 2010.
[8] BOUSQUET Charlotte et LAWSON Valérie, *op. cit.*, p. 8.

l'espoir que la littérature parvienne à dépasser ce conflit entre l'homme et loup, et notamment grâce aux genres de l'imaginaire, qui permettent d'explorer une empathie possible entre le règne animal et l'humanité :

> […] les frontières s'abolissent, les origines se mêlent et se confondent. Avec eux, les loups deviennent hommes et les hommes choisissent les loups, les loups content un nouveau monde ou l'ancien qu'ils ont aimé, les fourrures et les peaux se mêlent pour créer un chant, un chant d'espoir, pour les loups et les autres grands prédateurs.[1]

La littérature comme espace possible d'empathie entre êtres humains et animaux émaille en effet de nombreux récits de Charlotte Bousquet : dans *Cytheriae*[2], le deuxième tome de *L'Archipel des Numinées*, la Bête de Cribella, inspirée du minotaure mythologique, est, à l'instar du loup, le bouc émissaire de la cité. Fruit des amours d'un démon avec la princesse Geneva, la Bête est faite prisonnière dans le Dédale, et la famille régnante ne cesse de lui attribuer les différents maux qui accablent la population, en particulier la famine. Le journal écrit par la Bête, et lu par l'écrivaine publique et poétesse Nola, ainsi que le roman érotique proscrit d'Anna Tarenta (*Genova M. ou les amours sacrilèges*) permettent d'entrer en empathie avec la Bête et de penser son altérité. Dans *La Peau des rêves*[3], pentalogie *young adult*, les identités humaines et animales fusionnent dans les personnages des chimères, qui peuplent le Paris post-apocalyptique du roman. La figure de la chimère permet à Charlotte Bousquet de dénoncer conjointement les oppressions racistes et spécistes : les propos tenus par les humains sur les chimères ont à voir avec leurs caractéristiques animales (« les plumées », par exemple, pour désigner les chimères ailées), mais sonnent indéniablement comme des injures racistes. La première partie de la pentalogie orchestre les retrouvailles de deux jumelles séparées à la naissance, une humaine et une chimère, et met en scène un véritable apprentissage de la tolérance pour les deux jeunes femmes. Dans la deuxième section du cycle, Charlotte Bousquet propose une réécriture du personnage de « La Petite Sirène » d'Andersen, réincarnée dans la mutante Anja, obligée de dissimuler sa nature d'être hybride pour être aimée de Rain, prince cruel, passionné de chasse, qui la maltraite et se nourrit de son énergie. La dénonciation des violences conjugales se mêle à celles du racisme et du spécisme dans une perspective intersectionnelle. Il n'est bien sûr pas anodin que Rain soit ici un chasseur, qui considère Anja comme une proie : un moyen pour l'autrice d'affirmer que la cruauté humaine surpasse la prétendue sauvagerie animale.

---

[1] *Ibid.*, p. 10.
[2] BOUSQUET Charlotte, *Cytheriae*, *op. cit.*
[3] BOUSQUET Charlotte, *La Peau des rêves*, 4 volumes, Paris, L'Archipel, coll. « Galapagos », 2011-2013.

Charlotte Bousquet met d'ailleurs en abîme sa propre démarche dans le roman pour la jeunesse *Veggie tendance vegan*, où elle dépeint le personnage de Chris, un adolescent passionné de fantasy et de science-fiction, qui passe la majeure partie de son temps libre à créer des scénarii de jeux de rôle. Après sa rencontre avec Mallory, une camarade de classe qui tient une chaîne Youtube consacrée à la défense des animaux, Chris décide de devenir végétarien et se passionne pour la défense de la cause animale. Le roman est riche de références aux œuvres de l'imaginaire : *Le Seigneur des anneaux* et *Star Wars*, ou encore *Tigane*[1] de Guy Gavriel Kay, mais cite aussi les ouvrages de Vinciane Despret sur les comportements animaliers. L'autrice y déconstruit explicitement le stéréotype du lecteur ou de la lectrice de fantasy déconnectée de la réalité et perdu dans les mondes imaginaires, et affirme au contraire que la fantasy offre tous les outils de pensée permettant de s'engager. Ainsi raisonne le personnage de Chris :

> Pourtant, comme les livres et les films genre SF, fantasy ou fantastique, les jeux de rôle permettent de grandir, de s'ouvrir aux autres, de développer sa curiosité, de réfléchir. Je ne me serais jamais intéressé à l'histoire si je n'avais pas joué un vampire dans la Constantinople du XIIIe siècle et je n'aurais pas fait tant de progrès en anglais si je ne m'étais pas mis à lire romans et fascicules parus dans cette langue. Ma campagne dans le royaume de Tytane parle de liberté, de révolte face à l'oppression. *Star Wars*, pareil. Et il suffit de regarder *Le Seigneur des anneaux* pour se rendre compte que les Orcs de Saroumane et les séides de Sauron représentent les puissances industrielles qui ravagent notre planète. Ces univers me nourrissent, m'inspirent, me donne du courage, je crois.[2]

La fantasy et le jeu de rôle sont ici explicitement présentés comme des outils permettant de penser le réel, d'une manière qui rappelle clairement l'essai « Du conte de fées »[3] de Tolkien et sa défense des vertus de l'évasion afin de porter ensuite un regard neuf sur le monde, de retrouver une clarté perdue dans l'excès de familiarité avec notre environnement immédiat. Anne Besson remarque d'ailleurs dans *Les Pouvoirs de l'enchantement* que l'auteur français Lionel Davoust propose une « mise à jour »[4] de cette notion, en faisant appel cette fois-ci au « pas de côté » mis en scène par Pierre Bottero dans son cycle alavirien, dans la notice « Littérature marginale » du *Dictionnaire de la fantasy* :

> Les littératures de l'imaginaire ont ceci de commun qu'elles effectuent un « pas de côté » par rapport au monde communément admis et l'observent d'un point de vue délibérément extérieur, une expérience de pensée d'une certaine ambition intellectuelle ; selon les mots de Robin Hobb (et bien d'autres auteurs du genre), en présentant d'autres mondes, la fantasy permet à l'auteur comme

[1] KAY Guy Gavriel, *Tigane*, trad. Corinne Faure-Geors, Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de l'évasion », 1998.
[2] BOUSQUET Charlotte, *Veggie tendance vegan*, Paris, Rageot, 2019, p. 171.
[3] TOLKIEN J. R. R., « Du conte de fées », *op. cit.*
[4] BESSON Anne, *Les pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 49.

> au lecteur de laisser les préjugés culturels à la porte (autant qu'il est humainement possible) pour aborder des thèmes anciens avec un œil, s'il ne peut être neuf, au moins candide.[1]

La dimension écologique développée par Charlotte Bousquet rejoint la réception de Tolkien sur les campus nord-américains que nous avons mentionnée plus haut, quand *Le Seigneur des Anneaux* est utilisé par les mouvements de la contre-culture comme une « référence culturelle commune […] permettant l'expression de revendications au nom d'un idéal partagé, antimilitariste et anti-industriel, pacifiste et écologiste »[2], aux antipodes de la perception rétrograde du genre mise en scène par Spinrad dans *Rêve de fer*[3].

Les auteurs et autrices de fantasy française opèrent ainsi un « retour aux sources » vers la première fantasy britannique, celle de William Morris et de Tolkien, qui s'oppose aux dérives possibles de l'industrialisation et qui se tourne vers le Moyen Âge dans une perspective qui n'est pas à proprement parler réactionnaire sur le plan politique. Lauric Guillaud propose déjà cette lecture en 2006 lors d'une table ronde, défendant, à contre-courant des métadiscours critiques, le progressisme de la fantasy :

> Il est clair […] que Morris lance un type d'ouvrages en Angleterre en réaction […] à une société qu'on appelle industrielle et contre laquelle s'insurgent d'autres penseurs comme John Ruskin qui vont plutôt préconiser un retour à une sorte d'utopie du passé qui, curieusement, est constituée par le Moyen Âge […]. Le Moyen Âge, d'un seul coup, à la fin du XIXe siècle, se présente comme une sorte de modèle régressif et progressiste à la fois car, en revenant au Moyen Âge, on crée aussi les conditions d'une société à construire ou à reconstruire.[4]

C'est aussi le point de vue soutenu plus récemment par William Blanc, déjà cité dans ces pages, et pour lequel la fantasy a « accompagné la prise de conscience » des « maux des sociétés industrielles et post-industrielles » qui « nous menacent maintenant d'un effondrement généralisé »[5]. La fantasy serait alors « un genre éminemment moderne et pragmatique autant qu'une évasion dans un passé médiéval fantasmé, deux facettes liées à un tel point que l'on peut parler à ce sujet d'un véritable 'escapisme' politique »[6]. C'est d'ailleurs bien cette lecture de l'œuvre tolkienienne que propose Justine Niogret dans la postface de *Vers le pays rouge*, où elle livre un véritable appel à l'engagement en faveur de la planète et une critique du modèle libéral :

---

[1] DAVOUST Lionel, in BESSON A. (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 303-304.
[2] BESSON Anne, *Les pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 50.
[3] SPINRAD Norman, *Rêve de fer*, *op. cit.*
[4] PEVEL Pierre, GUILLAUD Lauric, BERTHELOT Francis et BOZZETTO Roger, « Table ronde sur la fantasy », *op. cit.*, p. 404-405.
[5] BLANC William, *Winter is coming*, *op. cit.*, p. 78.
[6] *Ibid.*

> Mes projets, après cet été dévasté, cet été où l'on a appris qu'il suffisait de traverser la rue pour trouver du boulot, que les températures se sont envolées, que le feu a brûlé comme jamais, qu'on a vu des fleurs au Pôle Nord, que les Masaï ont été chassés de leurs terres pour faire de la place aux touristes, que l'extrême droite se fait passer pour une victime et que le représentant élu des gynécos de France dit que les femmes qui recouvrent à l'IVG commettent un meurtre ?
>
> Ce serait peut-être indécent de ma part que de dire, les joues roses et dans une pose émue, « je cherche à faire partager mes rêves », ou encore « ma syntaxe porte en elle la promesse de jours meilleurs ».
>
> Là où Tolkien s'est trompé (et il l'a bien peu fait, soyons clairs), c'est que l'anneau n'est pas unique et précieux, il est multiple et répugnant. Les anneaux de notre époque sont une engeance d'insecte, grouillants et planétaires, je crois que le seul projet entendable après cet été-là est celui-ci ; nous défendre. Voire attaquer pour empêcher ce qui vient. Ça semble particulièrement laid, ce qui vient. Parce que le monde contenu dans les mots et les actes de ceux dont je parle plus haut, ça ne me semble pas un monde. Un monde sans automne, un monde où on voit brûler sa vie, un monde où seul existe un gros homme blanc assez riche pour survivre et croire que les pauvres, les Noirs, les femmes, ont bien mérité de n'être pas lui, un magnifique monde à la *Servante Écarlate*, je n'en ai pas envie.[1]

Si les auteurs et autrices françaises ont donc évité, pour la plupart, de reproduire fidèlement les contours d'une Terre du Milieu érigée en modèle, ils et elles se sont malgré tout emparées de ce propos de la création tolkienienne. Bien que l'équipage de protagonistes ambigus des *Sentiers des astres* de Stefan Platteau évolue dans un univers très différent de celui du *Seigneur des Anneaux*, ils cherchent néanmoins à comprendre le fonctionnement des « astras », armes puissantes qui ont conduit le peuple des géants Lunaires à leur perte, afin de sauver la duchesse Maroué, qui les a utilisés sans connaître pleinement leur capacité de nuisance. Les analogies sont ici multiples : la destruction des anciens peuples de géants évoque le mythe de l'Atlantide, ou l'île de Númenor dans le légendaire tolkienien, et les « astras », objets de convoitise dangereux, sont indubitablement des variations sur le thème des anneaux de pouvoir. Mais leurs effets sur les êtres qui ont été exposés à leur pouvoir, les « marées étranges », convoquent surtout les inquiétudes vis-à-vis de la technologie nucléaire et des dangers des radiations.

La fantasy française renoue donc avec cet « escapisme politique » et cette forte méfiance à l'égard du progrès technique et de ses dangers – qui provient sans doute autant de l'œuvre tolkienienne que de la littérature fin-de-siècle que nous avons explorée dans notre premier chapitre. De nombreux précurseurs français, romantiques, symbolistes et décadents, ont en effet critiqué eux aussi l'essor d'une société industrielle par le retour au merveilleux, symbole d'un

[1] NIOGRET Justine, *Vers le pays rouge*, Encino (Californie), Black Coat Press, coll. « Rivière blanche », 2018, p. 255-256.

monde jeune et encore à construire. Dans cette perspective, le courant de la *gaslamp fantasy* (variante plus explicitement merveilleuse du *steampunk*, qui situe le récit au tournant des XIXe et XXe siècles), bien représenté dans la production française, permet de relier la fantasy contemporaine à des sources qui ne sont, cette fois-ci, pas uniquement anglophones. *Steampunk* et *gaslamp fantasy* permettent en effet tout autant que le médiévalisme, comme l'explique Anne Besson, d'exprimer une inquiétude quant à l'essor du monde industrialisé :

> Le fort courant appelé steampunk qui revisite la fin du XIXe siècle en privilégiant ses métropoles, Londres victorien ou Paris de la Belle Epoque, peut d'ailleurs être compris comme une autre manifestation de ce même refus : seulement, au lieu de remonter très loin en amont de toute industrialisation, il s'agit cette fois de réécrire la Révolution industrielle et la « grande époque » des empires coloniaux – soit le moment décisif de bascule vers la modernité, qui est aussi celui où s'invente le genre de la fantasy. Il est revisité justement par le prisme technologique, dont est proposé un développement alternatif, machine à vapeur souvent (*steam*), énergie « éthérique » parfois – permettant de dénoncer au passage la pollution massive des villes de l'époque et (trop rarement encore, mais de plus en plus), l'exploitation indigne des ressources et populations colonisées sur laquelle reposait le système, en écho chaque fois à nos problématiques contemporaines.[1]

Le Paris de la fin du XIXe siècle se trouve constamment réinventé par les auteurs et autrices françaises d'une manière qui tisse une forte intertextualité avec la littérature de cette époque, et ce dès les premières œuvres de la « génération Mnémos ». En 1999, les *Confessions d'un automate mangeur d'opium* de Fabrice Colin et Mathieu Gaborit décrivent une capitale à l'esthétique flamboyante, sillonnée d'aéroscaphes fonctionnant à l'éther et parcourue de serviteurs automates, mais guettée par le danger. Le roman multiplie les hommages à la littérature française fin-de-siècle – et ce dès son titre, qui évoque les *Contes d'un buveur d'éther*[2] de Jean Lorrain (1895). Les deux protagonistes, l'aliéniste Théo et sa sœur la comédienne Margo (dont le personnage semble être largement inspiré de Sarah Bernhardt) cherchent à comprendre la mort de leur amie Aurélie, qui a croisé la route d'un automate habité de folie meurtrière. Leur enquête les mène sur la piste d'un mystérieux patient de l'asile où travaille Théo, Owen Haterley, poète torturé détruit par l'opium, dont le tuteur n'est autre que Villiers de l'Isle-Adam. C'est Owen qui, après son suicide, a été changé en dangereux automate par le savant fou Lazare Posthumus, cherchant à dépasser par la science les limites de la mortalité – et qui ressemble presque exactement au personnage d'Edison décrit par Villiers de l'Isle-Adam, de sa volonté de défier la création divine jusqu'à la création d'un Eden artificiel aux fleurs et animaux mécaniques. C'est d'ailleurs l'écrivain qui livre à Théo et Margo la clef

[1] BESSON Anne, *Les Pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 83.
[2] LORRAIN Jean, *Contes d'un buveur d'éther*, *op. cit.*

de la connexion entre Lazare Posthumus et Owen Haterley, dans un récit qui renouvelle l'intrigue de *L'Ève future* :

> — Je respectais Lazare, je respectais ses visions et ce qu'il sacrifiait aux arts. […] Mais j'ai fait une terrible erreur en m'ouvrant à lui, en lui confiant mes doutes sur la science, la maudite… Lui était convaincu que l'avenir serait celui de la machine, celui des automates à l'âme lisse et au cœur de bronze. Le fou, l'insensé… Il voulait nier la vieillesse, le pourrissement des corps. […] L'immortalité, oui. Celle des artistes, de tous ceux qui, à ses yeux, valaient qu'on sacrifie l'expérience et les sentiments au génie. Mettez-vous un instant à ma place. J'aimais Owen comme un fils, j'aurais été prêt à tous les sacrifices pour qu'il renaisse, pour qu'il échappe à ses démons. […] Lazare, lui, m'a laissé entendre que la chose serait possible… […] Regardez-moi, enfin ! Je suis mourant et je laisse tant d'écrits inachevés. Si j'en avais eu le courage, j'aurais confié ma dépouille à Lazare, j'aurais insulté notre Créateur pour gagner l'immortalité. Lazare haïssait le corps que la nature lui avait cédé. À tort ou à raison, il luttait pour le triomphe de l'esprit, pour la permanence de la pensée humaine. Belle utopie, n'est-ce pas ? Imaginez qu'il eût trouvé les moyens de réaliser son rêve, les moyens de peupler nos villes d'automates… Un monde de fer et de rouages ! Nous n'aurions redouté que la rouille, l'huile serait devenue notre philtre de jouvence. Et l'esprit, épargné, se serait consacré aux arts… […] Je sais, cette utopie pèche par omission. Personne, pas même Lazare, ne pouvait concevoir un monde de purs esprits. Quels démons l'humanité se serait-elle inventée, quelles croyances auraient-elles vu le jour ?[1]

Le discours fictif tenu ici par le personnage de Villiers de l'Isle-Adam, et l'espoir qu'il semble placer dans la science, paraît s'opposer à sa critique du positivisme que nous commentions dans notre premier chapitre : mais cette apparente divergence est en vérité une mise en fiction de la genèse de *L'Ève future* par Colin et Gaborit. Le roman aurait ainsi été écrit, on le devine, par un Villiers de l'Isle-Adam désenchanté, ayant perdu toute foi dans le progrès scientifique après le soi-disant échec de Lazare Posthumus – qui n'est que partiel, puisque celui-ci a bien réussi à redonner vie à Owen, mais au prix de la métamorphose du poète maudit en violent meurtrier. Les *Confessions d'un automate mangeur d'opium* offrent alors le récit de la « véritable » histoire qui serait en arrière-plan de *L'Ève future*, rendant hommage au texte-source tout en déclinant avec une légère variation la critique d'une science dévoyée. *Délius, une chanson d'été* de Sabrina Calvo, paru dans les mêmes années, plonge à la fois dans le merveilleux et le roman policier en mettant en scène un botaniste et un elficologue à la poursuite d'un tueur en série qui laisse les corps de ses victimes emplis de fleurs. Le roman, qui dépeint un univers victorien foisonnant de références littéraires et artistiques, présente notamment Arthur Conan Doyle défendant l'existence de la féerie lors d'une conférence face aux huées de la foule. Celui-ci affirme que les fées se sont réfugiées dans les rêves des hommes, car il s'agit désormais de leur

[1] COLIN Fabrice et GABORIT Mathieu, *Confessions d'un automate mangeur d'opium*, *op. cit.*, p. 192-193.

« moyen de vie, leur unique ressource » depuis que l'être humain s'est « formé au matérialisme inhérent à toute forme de progrès »[1]. La féerie s'est alors réfugiée dans le rêve « parce que, même si elle ne le veut pas entièrement, c'est là qu'elle est le mieux », comme « l'être humain moderne » est « bloqué dans ce qu'il a créé, les villes »[2]. Cette image, dans un roman qui a pour fil rouge la création artistique (le personnage éponyme, Frédérick Délius, est un compositeur, et Lady Rachel une poétesse), est de manière transparente une mise en abîme de la fantasy elle-même, et de la capacité à réenchanter la modernité par la création – et ce, ici, d'une manière tout à fait semblable aux auteurs décadents qui ont renouvelé le merveilleux par le motif même de son extinction. Le livre de chevet de l'elficologue Fenby, *Les Valses féeriques* de Woodworth Thomas, ne laisse d'ailleurs aucun doute :

> Osons une hypothèse : la féerie n'existe plus, nous sommes d'accord. L'être humain, ou ce qui le contrôle, l'a détruite, petit à petit, minutieusement, lui a cassé les jambes et tous ses jouets. Mais il se peut que l'imaginaire féerique se soit réfugié dans l'imaginaire humain, dans une zone improbable, située entre le sommeil et l'éveil, où les hordes d'elfes, de cavaliers griffons, de reines bébés et de mouettes messagères auraient trouvé un abri décent. Et donc, sans le savoir, l'être humain pourrait, peu à peu, réenchanter le monde autour de lui, grâce à ses petites croyances, ses idéaux, ses légendes et sa volonté de rendre les choses plus simples.[3]

Moins onirique et plus truculent, la ville de « Panam » réinventée par Raphaël Albert dans *Les Extraordinaires & fantastiques enquêtes de Sylvo Sylvain, détective privé*[4], où les dandys hauts-en-couleurs voyagent sur des centaures taxis et où circulent leprechauns, elfes, gobelins et motos à vapeur, propose une critique plus franche de l'industrialisation et de ses conséquences sociales et climatiques. L'univers décrit par Raphaël Albert s'intéresse en effet surtout aux classes populaires de la ville, et s'attache à décrire les ondines auxquelles les lavandières échangent une lessive contre un colifichet, les petits commerçants et les voyous. Le premier tome, *Rue Farfadet*[5], commence par la description de Martin, un nain vivant en banlieue, « à Saltrouville, dans une zone pavillonnaire de second ordre » qui ressemble à « un triste chapelet de maisons bâties sur le même moule »[6]. L'auteur s'empare immédiatement du portrait de ce personnage pour décrire la condition défavorisée des nains, qui se voient offrir

[1] CALVO Sabrina, *Délius, une chanson d'été*, *op. cit.*, p. 166.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 266.
[4] ALBERT Raphaël, *Les Extraordinaires enquêtes de Sylvo Sylvain, détective privé*, 4 volumes, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2010-2017.
[5] ALBERT Raphaël, *Rue Farfadet*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2010.
[6] *Ibid.*, p. 9.

des professions difficiles, mal rémunérées, et sont victimes de racisme de la part des Panamiens :

> Se montrer humble, Martin savait faire. Il avait appris. Les nains apprenaient tous ou ne faisaient pas de vieux os dans la capitale. À Panam, le nain intelligent était le nain discret, transparent, invisible. Surtout, ne pas faire de vagues. Attirer l'attention c'était attirer les ennuis, immanquablement. Le temps des pogroms était certes révolu, mais il arrivait encore des *accidents* aux nains qui avaient le malheur de redresser la tête, ceux qui avaient la langue un peu trop vive, ceux qui s'imaginaient plus grands que de raison. Même sans aller aussi loin, le Panaméen ne se privait jamais de railler les maîtres de jadis, les « bossus », les « rase-mottes », les « mètres-cubes ». […] Certaines haines vivaces, certaines rancunes mortelles, résistent au passage des siècles. […] Les nains étaient traditionnellement cantonnés aux rôles de tunneliers ou d'égoutiers, des métiers qu'on disait sales, indignes, sans noblesse. Du « travail de nain », largement sous-payé.[1]

Le personnage de Sylvo, qui est lui-même un elfe, critique à de nombreuses reprises la xénophobie des humains vis-à-vis des autres espèces, et notamment des gobelins :

> […] ils étaient tour à tour sournois, voleurs, violents, incestueux… En quelques années, ils étaient devenus la cause de tous les maux de Panam. Un beau tissu d'âneries. Les petits vieux n'avaient pas idée de ce que vivaient les gobelins déracinés, sous-prolétariat s'agglutinant dans les faubourgs orientaux.[2]

Sylvo attribue d'ailleurs la violence qui régit la ville à l'intolérance de ses habitants, dans une scène qui décrit une arrestation brutale par la police et où il observe la « rage froide » de l'homme « plaqué au sol par deux flics en civil » : « Cette pulsion de mort, je l'avais vue à l'œuvre un million de fois, déjà. Elle germait dans les orgueils bafoués, déclenchait des bagarres de rue, attisait la colère des émeutiers »[3]. La cité de Panam vit pourtant dans la crainte au moment où Sylvo commence son récit, car de nombreux attentats ont eu lieu au fil des mois précédents, déclenchés par des êtres élémentaux et suscitant des catastrophes météorologiques qui inquiètent les Panaméens : « Où s'abriter quand le sol ferme n'est plus sûr, quand le ciel menace de vous tomber sur la tête et que le feu rassurant de votre âtre peut vous sauter au visage à tout moment ? »[4]. L'inquiétude vis-à-vis de la question écologique s'amplifie progressivement au fil des volumes : dans *Avant le déluge*, Sylvo enquête sur la disparition de son ami le journaliste Jacques Londres, et trouve dans son appartement un ouvrage subversif intitulé *Ecosystèmes en danger*, qui critique le contrôle climatique opéré par les technomages. Ceux-ci maîtrisent en effet tout le climat de Panam à l'aide d'une machinerie située dans les

[1] *Ibid.*, p. 10-11.
[2] *Ibid.*, p. 58.
[3] *Ibid.*, p. 15.
[4] *Ibid.*, p. 31.

sous-sols de la ville, créée quelques décennies plus tôt à la suite à de grandes perturbations météorologiques (plusieurs canicules et sécheresses entraînant la perte des récoltes). Mais ce n'est que par un « un retour aux origines » que Sylvo peut essayer de sauver l'équilibre naturel et climatique : *Confessions d'un elfe mangeur de lotus*[1] (dont le titre est un clin d'œil à Colin et Gaborit) et *De bois et de ruines*[2] ramènent en effet le héros auprès de ses compatriotes elfes dans la contrée forestière de la Toujours-verte. Cette transposition oriente le cycle vers un cadre plus coutumier de la fantasy médiévaliste alors même que le personnage se sacrifie pour préserver le monde des abus de la technomagie. Sylvo retourne « à la terre » de la Toujours-verte comme la tétralogie de Raphaël Albert, après avoir exploré les ruelles de la fantasy urbaine et du *steampunk*, revient aux racines tolkieniennes pour trouver l'apaisement : « [p]uis je mourrai, mon corps se flétrira, moisira, sera mangé et digéré par les mille petites bêtes des bois. Je deviendrai humus. J'aime cette idée »[3]. Ces différents exemples montrent que si la fantasy française s'est régulièrement éloignée des mondes secondaires médiévalistes, elle se plaît pourtant à réinventer le moment de sa propre naissance, le XIXe siècle de la Révolution industrielle, en l'investissant d'un propos finalement inchangé depuis « l'escapisme politique » de Morris. Le cadre se déplace vers la matrice même du genre, créant aussi de l'intertextualité avec la littérature française fin-de-siècle qui se débat avec la question du progrès scientifique et de la « fin » possible du merveilleux – et que la fantasy se plaît à retarder, indéfiniment.

La critique de l'industrialisation et de ses conséquences écologiques désastreuses, mais aussi des injustices sociales et de l'oppression des minorités sont ainsi légion dans le corpus de la fantasy française. Si la dimension écologiste est la plus ancienne, de nombreux discours critiquant le système capitaliste, ou se faisant l'écho des combats féministes et antiracistes se sont agrégés à ce premier socle commun au fil des dernières décennies, le genre se tenant bien informé des différentes luttes sociales. Cette ouverture vers l'actualité militante n'est aucunement spécifique à la fantasy française et s'illustre bien entendu également dans la fantasy anglophone, où les voix des écrivaines, mais aussi des auteurs et autrices LGBTQI+ et racisées se font entendre de plus en plus régulièrement via le courant des « own voices », c'est-à-dire des textes de fiction écrits par des personnes qui partagent les caractéristiques de leurs personnages (par exemple, un roman afrofuturiste écrit par un auteur afrodescendant)[4]. Si la

[1] ALBERT Raphaël, *Confessions d'un elfe fumeur de lotus*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2014.
[2] ALBERT Raphaël, *De bois et de ruines*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2017.
[3] *Ibid.*, p. 374.
[4] Ce mouvement naît sous l'impulsion de l'autrice Corinne Duyvis en 2015 grâce à un hashtag sur Twitter, et devient assez rapidement un label éditorial. Cette étiquette a cependant été remise en question depuis, notamment

fantasy française est loin d'être irréprochable dans ses représentations, comme le remarque en 2020 un article du blog *Planète Diversité*[1], elle est néanmoins, aux côtés de la littérature de jeunesse, plus sensible à ces questions que la littérature générale contemporaine. L'article de *Planète Diversité* entraîne d'ailleurs de nombreux débats parmi les auteurs et autrices de fantasy actives sur les réseaux sociaux, les blogueuses reprochant notamment à certains romans de Pierre Pevel ou de Gabriel Katz leur représentation excessivement sexualisée des personnages féminins. L'auteur Grégory Da Rosa, pourtant non cité dans l'article, répond longuement sur Twitter en reconnaissant avoir traité de manière inappropriée certains de ses personnages féminins (notamment Sybille de Méronne dans *Sénéchal*[2]), et exprime le souhait de ne pas reproduire les mêmes erreurs à l'avenir : « je fais dorénavant en sorte d'expulser ces mécanismes de création sexistes […]. En prendre conscience, c'est commencer à changer » (Twitter, le 10 avril 2020). La même année est d'ailleurs créé le festival en ligne Fantastiqueer, qui affirme le lien privilégié des genres de l'imaginaire avec les luttes queer et LGBTQI+ :

> L'imaginaire a toujours été un domaine littéraire privilégié par les minorités, notamment les minorités LGBTQI+. La quête de l'identité, le questionnement sur le genre, sur les mécanismes de domination et de soumission sociales et politiques, la mise à l'écart de la société sont des thématiques récurrentes dans les littératures de l'imaginaire, que cela soit en fantasy, en science-fiction, ou en fantastique. Les interrogations de genre et de sexualité rejoignent les thématiques féministes. Et la naissance, ou la mise en valeur, après des années d'invisibilisation, voulue ou non, des auteurices femmes et des minorités LGBTQI+ dans le milieu matérialisent une tendance de fond des littératures de l'imaginaire aujourd'hui. A ce titre plusieurs salons comme les Utopiales et les Imaginales en font les sujets de plusieurs tables rondes et débats depuis quelques années.
>
> A côté d'une mouvance « publique », les jeunes (et moins jeunes) membres de la communauté ont également pu construire leurs identités dans les fandoms et le milieu de la fanfic (notamment autour du fandom Harry Potter) Ielles ont pu construire des univers dans le jeu de rôle et vivre une identité nouvelle dans les jeux vidéo.[3]

Anne Besson appelle cependant à nuancer les potentialités subversives des genres de l'imaginaire dans *Les Pouvoirs de l'enchantement*, car si le corpus d'œuvres qui porte ces

---

par des auteurs et autrices qui lui ont reproché de constituer une injonction au « coming out ». Voir à ce propos LAPOINTE Grace, *What Happened to the Own Voices Label?*, [https://bookriot.com/what-happened-to-the-own-voices-label/], consulté le 26 septembre 2022.

[1] PLANETE DIVERSITE, *Le Prieuré de l'Oranger ou pourquoi je ne lirai plus la fantasy comme avant (aka le sexisme en fantasy)*, [https://planetediversite.fr/2020/04/08/le-prieure-de-loranger-ou-pourquoi-je-ne-lirai-plus-la-fantasy-comme-avant-aka-le-sexisme-en-fantasy/], consulté le 24 août 2022.

[2] DA ROSA Grégory, *Sénéchal*, 3 volumes, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2017-2018.

[3] FANTASTIQUEER, *Le Festival*, [http://fantastiqueer.ovh/le-festival/], consulté le 24 août 2022.

questionnements politiques et ces critiques sociales a certes augmenté au fil des dernières décennies, il reste minoritaire au sein d'une littérature à la forte expansion quantitative :

> On peut certes citer un ensemble (aujourd'hui en croissance rapide) de titres d'imaginaire interrogeant, avec d'ailleurs plus ou moins d'à-propos, la binarité de genre par exemple. Mais c'est une goutte d'eau, un grain de sable, dans une masse de textes qui ne se posent jamais la question de savoir si les extra-terrestres, les humains du futur, les elfes ou les dragons seraient susceptibles de présenter une autre répartition de leur population que l'opposition masculin/féminin. Cela signifie – de manière tout à fait logique dans la mesure où les fictions sont les produits de leur contexte – que l'imaginaire (à de rares exceptions près, souvent passées inaperçues et redécouvertes rétroactivement) n'explore les possibles d'une norme qu'à partir du moment où celle-ci est déjà remise en question : voilà qui est de nature à faire quelque peu retomber l'enthousiasme quant au potentiel disruptif du laboratoire de l'imaginaire.[1]

Si les littératures de l'imaginaire se sont certes saisies des prises de conscience concernant la diversité de genre, de couleur de peau et d'orientation sexuelle des personnages, arrivées avec les mouvements fortement médiatisés qu'ont été #Black Lives Matter ou #MeeToo, elles ne les ont pas pour autant anticipées, et restent ainsi tributaires des normes de leur époque. La fantasy française n'est d'ailleurs pas plus progressiste que le corpus anglophone, qui s'est même emparé plus tôt de ces préoccupations – comme l'a par exemple observé Caroline Duvezin pour le cas du *steampunk*[2]. Le milieu plus restreint de la fantasy française donne cependant l'impression d'un engagement plus visible : sur une production quantitative d'œuvres plus faible, les « voix » des auteurs et autrices sont en effet nettement plus perceptibles. Interrogée sur une possible « french touch », Anne Besson déclare en effet que « la spécificité française (c'est presque un cliché, car on dit ça aussi de notre cinéma par exemple), c'est sans doute cette place des auteurs qui constituent des pôles prépondérants »[3], place qui procède de leur nombre finalement peu important à côté de la production anglophone.

Il nous semble également que la forte dimension politique qui imprègne une part non négligeable de la fantasy française contemporaine trouve sa source dans la nécessité (consciente ou inconsciente) de contredire les violentes critiques essuyées par le genre, ce qui encouragerait les auteurs et autrices à faire entendre leur engagement de manière très claire sur les réseaux sociaux où ils et elles se montrent généralement très actives. Plusieurs faits d'actualité récents ayant agité le milieu de l'imaginaire français ont en effet permis à certains auteurs et autrices de prendre position de manière publique. Nous avons déjà cité plus haut l'affaire Stéphane

---

[1] BESSON Anne, *Les pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 57-58.
[2] DUVEZIN-CAUBET Caroline, *Dragons à vapeur*, *op. cit.*
[3] VINCENT Jérôme, « Interview d'Anne Besson sur la fantasy française », *op. cit.*

Marsan, véritable #MeToo de l'édition française, et les nombreux témoignages de victimes de harcèlement sexuel rassemblés dans l'enquête réalisée par *Mediapart*[1]. Devant l'absence de réponse de Bragelonne face à ces accusations, huit autrices d'imaginaire (Mel Andoryss, Samantha Bailly, Sabrina Calvo, Cécile Duquenne, Mélanie Fazi, Betty Piccioli, Véronique Roméo et Marie Valente) ont publié dans les semaines suivantes une lettre ouverte adressée à la maison d'édition, annonçant vouloir récupérer les droits sur leurs œuvres si cette-dernière n'engageait aucune action contre son co-fondateur[2]. Stéphane Marsan est finalement écarté de ses fonctions à la tête de la maison d'édition quelques mois plus tard[3].

L'édition 2022 des Imaginales concentre par la suite plusieurs incidents illustrant les différents engagements de la communauté des auteurs et autrices de fantasy française : Estelle Faye commence par annoncer le retrait de son roman *L'Arpenteuse de rêves*[4] de la compétition pour le Prix jeunesse, ayant remarqué que la sélection ne comporte que des noms d'autrices. L'écrivaine souhaite dénoncer par cette action l'enfermement régulier des femmes dans la catégorie du roman pour la jeunesse alors que la littérature pour adultes, considérée comme plus sérieuse, resterait trop souvent l'apanage des hommes[5]. La direction du festival effectue ensuite des changements de programmation de dernière minute, en annulant notamment les conférences et tables rondes de plusieurs auteurs et autrices ayant tenu des propos marquants lors des Imaginales d'automne d'octobre 2021. Comme l'explique Hubert Prolongeau[6], Silène Edgar, qui s'y était en effet exprimée sur la complaisance du festival vis-à-vis des actions de Stéphane Marsan, est ainsi exclue de sa table ronde et remplacée contre son gré par Stéphane Wieser, le directeur des Imaginales, et par une autre représentante de la mairie d'Épinal. Léo Henry et Adrien Tomas, qui avaient dénoncé en 2021 les discriminations misogynes et les conditions de travail précaires des auteurs et autrices, sont également évincés. Betty Piccioli, autrice et militante très active sur les réseaux sociaux, voit quant à elle deux de ses trois conférences supprimées de la programmation. Une table ronde dédiée à l'égalité femmes-hommes est notamment annulée. Ces différentes suppressions s'accompagnent d'ajouts en faveur des

---

[1] SALVI Ellen, « #MeToo », *op. cit.*
[2] ACTUALITTE, *Affaire Marsan : huit autrices de Bragelonne "rappellent la société à ses obligations"*, [https://actualitte.com/article/100521/tribunes/affaire-marsan-huit-autrices-de-bragelonne-rappellent-la-societe-a-ses-obligations], consulté le 19 août 2022.
[3] SALVI Ellen, « #MeToo édition », *op. cit.*
[4] FAYE Estelle, *L'Arpenteuse de rêves*, Paris, Rageot, 2021.
[5] KNAPPEK Charles, *Imaginales d'Épinal : un anniversaire sous tension*, [https://www.livreshebdo.fr/article/imaginales-depinal-un-anniversaire-sous-tension], consulté le 19 août 2022.
[6] PROLONGEAU Hubert, *Aux Imaginales d'Épinal, les polémiques éclatent en série*, [https://www.telerama.fr/livre/aux-imaginales-d-epinal-les-polemiques-eclatent-en-serie-7010551.php], consulté le 19 août 2022.

Imaginales maçonniques et ésotériques (une manifestation parallèle ayant régulièrement lieu au sein du festival, et organisant ses propres colloques et conférences) et notamment d'un débat autour de l'islam, sans aucun lien avec les littératures de l'imaginaire, et d'autant plus malvenu que l'anthologie annuelle du festival, dédiée à l'afro-futurisme[1], était déjà critiquée pour avoir intégré une minorité de nouvelles émanant d'écrivains afro-descendants.

Certains auteurs et autrices de fantasy, soutenus par Stéphanie Nicot qui, bien que directrice artistique du festival, a exprimé son mécontentement devant ces changements de dernière minute effectués sans son accord[2], ont proposé aux lecteurs et aux lectrices qui n'approuveraient pas cette nouvelle direction prise par l'édition 2022 de porter un bracelet aux couleurs rouges et noires, symbolisant les « ImaRginales ». Deux mois plus tard, Stéphane Wieser annonce l'éviction de Stéphanie Nicot à la direction artistique du festival[3]. Pléthore d'auteurs et autrices de fantasy déclarent alors leur retrait des éditions à venir du festival, et signent, aux côtés de traducteurs, traductrices, journalistes et universitaires, une lettre de soutien à Stéphanie Nicot, dans laquelle ils et elles et « saluent les orientations qu'elle a données aux Imaginales » et lui témoignent « leur confiance, leur estime et leur fidélité »[4]. Interrogée par *ActuSF* sur les raisons de son licenciement, l'ancienne directrice artistique du festival dénonce un tournant conservateur pris par la municipalité :

> Ça me paraît hélas évident : la ville a entamé un virage idéologique réactionnaire. Les élus parlent encore « ouverture », « valeurs », « liberté », « inclusivité », mais pour eux, ce sont juste des éléments de langage, et c'est évidemment aux actes qu'on mesure leur politique : ils ont refusé de s'engager à protéger les femmes victimes de violences sexistes, ils ont censuré des tables rondes sur l'égalité femmes-hommes, sur les conditions de travail des auteurs et autrices, ou sur les discriminations dans les œuvres ! Sans oublier la table ronde au titre islamophobe qui, n'ayant rien à voir avec la SF ou la Fantasy, s'inscrivait dans le contexte électoral qu'on connaît… Rappelons aussi que le directeur de la Culture de la Ville d'Épinal a co-signé, en 2021, un texte des IME[5] affirmant : le « préfixe 'trans' est d'ailleurs à la mode : transnational, transgenre, transidentité, transsexualité ». Une façon charmante de me renouveler « sa confiance »[6], n'est-ce pas ?[7]

---

[1] NICOT S. (dir.), *Afrofuturisme, anthologie des Imaginales 2022*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2022.
[2] KNAPPEK Charles, « Imaginales d'Épinal », *op. cit.*
[3] GARY Nicolas, *"Les Imaginales doivent évoluer pour préparer demain" (Stéphane Wieser)*, [https://actualitte.com/article/106712/politique-publique/les-imaginales-doivent-evoluer-pour-preparer-demain-stephane-wieser], consulté le 19 août 2022.
[4] ACTUALITTE, *Affirmer à Stéphanie Nicot "confiance, estime et fidélité"*, [https://actualitte.com/article/107018/tribunes/affirmer-a-stephanie-nicot-confiance-estime-et-fidelite], consulté le 19 août 2022.
[5] Imaginales maçonniques et ésotériques.
[6] Stéphanie Nicot est une femme transgenre et milite en faveur des droits des personnes LGBTQI+.
[7] ACTUSF, *Imaginales - Stéphanie Nicot revient sur son éviction*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/imaginales-st%C3%A9phanie-nicot-revient-sur-son-%C3%A9viction], consulté le 19 août 2022.

Ces événements récents révèlent une fracture entre le positionnement politique de la municipalité d'Épinal et celui d'une part importante (et surtout visible, car s'exprimant publiquement dans des espaces de sociabilité en ligne) des auteurs et autrices de littératures de l'imaginaire en France. Ces prises de position ne sont toutefois pas partagées par l'ensemble du milieu, et certains écrivains pourtant célèbres du genre se sont abstenus de tout commentaire sur ces récents événements, comme Pierre Pevel ou Alain Damasio – ce-dernier étant cependant connu pour son ancrage à gauche et son soutien de la Z.A.D. de Notre-Dame-des-Landes[1]. Jean-Philippe Jaworski, qui défend « une littérature de divertissement » qui propose « un enchantement dépourvu de toute arrière-pensée axiologique ou idéologique »[2], a pour sa part signé la lettre de soutien à Stéphanie Nicot – mais sans partager une quelconque opinion sur l'affaire des Imaginales sur les réseaux sociaux où il est pourtant actif.

Loin d'être seulement anecdotiques, ces faits d'actualité révèlent une volonté marquée (bien qu'elle ne soit pas unanime) de la part des auteurs et autrices de fantasy française à exposer leurs prises de positions politiques non seulement dans leurs œuvres, mais aussi auprès de leur communauté – d'une manière qui n'est pas sans lien avec, nous semble-t-il, la volonté de faire partie d'une « avant-garde » progressiste et de se démarquer de la fantasy perçue comme réactionnaire qui a tant marqué les métadiscours sur le genre – et que Stéphanie Nicot elle-même taxait de fasciste dans les années 1980. Cette politisation des œuvres mais aussi des déclarations publiques des auteurs et autrices renoue indirectement avec la démarche de subversion des codes du genre lancée par la « génération Mnémos » au tournant des années 1990-2000. Si ces premiers auteurs et autrices avaient à cœur d'en détourner les éléments topiques, ceux et celles des années 2010 et 2020 recherchent l'innovation sur le plan idéologique – mais reviennent, pour ce faire, aux sources de l'« escapisme politique » de la fantasy de Morris et de Tolkien, s'insurgeant qu'elle ait été comprise comme réactionnaire. Justine Niogret, dans la postface de *Vers le pays rouge* que nous citions précédemment, invite au reste à dépasser l'espace de l'écriture et à passer à l'action concrète, tout en ayant conscience de la portée limitée de cet appel, cantonné à un lectorat restreint : « [c]e livre se lira en petit comité (comme tous mes livres), alors disons-le ensemble ; luttons. Si nous aimons lire, luttons.

[1] CARIO Erwan, *Alain Damasio : « Ils pourraient tout détruire sur la ZAD que les gens reviendraient »*, [https://www.liberation.fr/debats/2018/07/22/alain-damasio-ils-pourraient-tout-detruire-sur-la-zad-que-les-gens-reviendraient_1668128/], consulté le 19 août 2022.
[2] JAWORSKI Jean-Philippe, « Profil Facebook », *op. cit.*

Si nous aimons réfléchir, luttons. Si nous aimons la possibilité d'être qui nous sommes, luttons »[1].

[1] NIOGRET Justine, *Vers le pays rouge*, *op. cit.*, p. 256.

Bilan du chapitre IV

Entre répétition des formules à succès, recyclage des motifs et affranchissement (parfois trop systématique) des codes, la fantasy française, se construit dans un réseau d'injonctions paradoxales, partagée entre une certaine révolte contre l'ombre parfois écrasante de ses modèles anglo-saxons et une réinvention plus apaisée des *topoi* du genre. En recherchant une qualité stylistique plus élevée et en intégrant au champ de ses préoccupations des prises de conscience politique récentes dans l'espace français, elle s'éloigne des critères paralittéraires et se revendique comme littérature (parfois même engagée) – sans pour autant sortir entièrement des marges, où la cantonnent encore les circuits prescripteurs. Sur le plan commercial, son invisibilisation globale dans les médias culturels généralistes et l'absence de campagnes promotionnelles de grande envergure pour la faire découvrir au grand public ne permettent pas aux ventes de s'envoler sur le marché français[1]. Elle reste donc une production « de niche », tantôt à cause de son acheminement vers la « littérarité » (qui ne séduit pas un public « geek » qui valorise le *worldbuilding* avant le style), tantôt à cause de sa « mauvaise réputation » qui continue de sévir dans les médias.

Pour Estelle Faye, la fantasy française souffrirait d'un « complexe d'infériorité », restant encore « méconnue dans son propre pays, y compris par les amateurs et amatrices du genre – et quasi inconnue ailleurs »[2], en dépit de ses qualités. Elle ne s'exporte en effet que très rarement à l'étranger, et peu de cycles bénéficient de traductions – à l'exception des *Lames du cardinal* et de *Haut Royaume* de Pierre Pevel, parus aux États-Unis chez Pyr et Gollancz, ou du cycle de *La Passe-miroir* de Christelle Dabos, publié chez Europa Editions. Le choix de ces titres pour l'exportation est d'ailleurs significatif : il s'agit d'œuvres dont le succès commercial certain en France porte l'espoir de ventes fructueuses à l'étranger, mais aussi de romans qui, tout en portant des touches d'originalité certaines par rapport à la production anglophone (en particulier les touches dumasiennes de Pevel, certainement perçues comme emblématiques d'une « french touch » …), ne sont pas les plus « littéraires » de la fantasy française contemporaine et restent très accessibles. Comme l'explique Stéphanie Nicot : « [s]i on fait des romans trop originaux, les Anglo-Saxons ont peur que ça ne se vende pas. Et, sinon, ils estiment avoir déjà tout chez eux »[3].

---

[1] CHERY Lloyd, *Pourquoi la fantasy française se vend mal*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/livres/pourquoi-la-fantasy-francaise-se-vend-mal-24-05-2019-2314828_2945.php], consulté le 6 juin 2019.
[2] FAYE Estelle, « Fantasy française », in BESSON A. (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 152.
[3] CHERY Lloyd, « Pourquoi la fantasy française se vend mal », *op. cit.*

Conclusion

Quand ce projet de thèse a émergé en 2016, il se focalisait prioritairement sur l'étude des forums du MOOC fantasy de l'université d'Artois – dont l'exploitation a commencé lors de vacations de recherche effectuées pour le projet LégiPop de la MESHS Lille-Nord de France, un an avant le début officiel de la thèse en septembre 2017. Si l'analyse des interactions survenues lors des trois éditions du MOOC s'est certes avérée fertile, il nous est rapidement apparu que ces échanges ne trouvaient leur cohérence qu'une fois compris comme l'aboutissement d'une histoire littéraire et éditoriale complexe commencée un siècle plus tôt. Nous avons d'abord envisagé d'établir un simple état des lieux pour répertorier les formes de la littérature merveilleuse en France au moment où la fantasy naît sous la plume de William Morris en Angleterre, mais la moisson s'est avérée nettement plus riche que ce que nous avions imaginé. À rebours de la vision d'un XIXe siècle d'abord romantique puis majoritairement naturaliste, nous avons découvert des formes multiples d'un merveilleux souvent oublié, travaillé lui aussi par les bouleversements amenés par la Révolution industrielle, mais traduisant la tension entre surnaturel et science d'une manière résolument différente des écrivains britanniques portés par le médiévalisme et le mouvement préraphaélite. Bien que ces textes se soient développés de manière trop disparate pour former un genre à part entière, ils constituent un corpus foisonnant, déployant des motifs dont la fantasy et la science-fiction se sont inspirées – des Atlantides verniennes qui ont voyagé vers les États-Unis aux œuvres décadentes, dont le goût pour le détournement et la subversion imprègne une large partie du corpus de la fantasy française.

C'est à l'issue de cette immersion « archéologique » dans le merveilleux fin-de-siècle que nous avons pu comprendre le terrain dans lequel les premières œuvres de fantasy traduites allaient tenter de se transplanter, et les difficultés rencontrées par ces romans pour trouver leur public. Perçue comme un objet résolument « autre », la fantasy britannique est d'abord apparue comme une curiosité quelque peu naïve après les détournements décadents d'une matière merveilleuse désormais privée de son innocence. L'assimilation avec le domaine de l'enfance, mais aussi du féminin auquel la littérature de jeunesse est associée de manière stéréotypique, reste en effet vivace, et d'autant plus difficile à dépasser que l'expression du merveilleux la plus prolifique en France est avant tout celle des contes. La fantasy américaine s'importe ensuite très progressivement à partir des années 1950, entremêlée à la science-fiction dont elle n'est

d'abord pas dissociée, et entachée de l'étiquette de « littérature populaire » qui accompagne le support des *pulps* où elle a trouvé naissance. Sa « contamination » de plus en plus systématique des collections de science-fiction à partir des années 1970 engendre une réaction de rejet très forte par la critique endogène, qui n'a accès, à cette époque, qu'à une part très limitée du corpus. La fantasy devient synonyme de littérature de divertissement régressive, et ces discours s'ancrent d'autant plus puissamment dans l'imaginaire français qu'ils rejoignent une vision « enfantine » du merveilleux et une analogie entre médiévalisme et conservatisme politique. Des œuvres disparates de fantasy française émaillent toute la période, mais celles-ci sont majoritairement « non étiquetées », fuyant consciemment ou inconsciemment un label dévalorisé par la critique. Tolkien, traduit pourtant dans les mêmes années, bénéficie quant à lui d'une forme d'immunité, qui doit certainement autant à sa publication dans le champ de la littérature générale (qui lui permet d'éviter la classification dans les « mauvais genres ») qu'à son statut d'universitaire oxonien.

Le tournant des années 2000 marque une nouvelle étape dans l'histoire du genre, qui gagne brusquement en visibilité grâce au succès international de *Harry Potter* et des adaptations du *Seigneur des Anneaux* par Peter Jackson. D'une littérature de « niche », appréciée d'un cercle restreint d'initiés, la fantasy bascule dans la culture de masse et hérite de toute la méfiance de la critique à l'égard du champ de « grande production symbolique » (pour reprendre la terminologie bourdieusienne). Le genre se trouve alors dans une situation ambivalente d'extrême visibilité dans l'espace médiatique (du moins pour ses œuvres devenues des « franchises » commerciales à part entière, avec leur multiples produits dérivés) et de quasi-invisibilité dans les cercles lettrés non-universitaires, qui le délaissent (voire le dénigrent) d'autant plus qu'il est maintenant associé aux productions culturelles mercantiles. Cette « invisibilisation paradoxale » se double d'un phénomène, fréquent lorsque quelques œuvres représentatives d'un genre sont propulsées vers la célébrité, de l'« arbre qui cache la forêt » : *Le Seigneur des Anneaux* (mais celui de Jackson) et *Harry Potter* deviennent les seuls exemples pour définir un genre tout entier, masquant la variété de l'ensemble du corpus.

Cette diffusion à grande échelle de la fantasy (ou du moins de ses adaptations hollywoodiennes) s'accompagne d'une fusion progressive des cercles restreints des fandoms avec le grand public, la « culture geek » autrefois marginalisée se fondant peu à peu dans la culture populaire. Cette convergence n'est toutefois que superficielle, car si les individus de la génération née au tournant des années 1980 et 1990 partagent certes un ensemble de références issues des œuvres de fantasy qui ont accompagné leur croissance, les lecteurs et lectrices du

genre qui forment un véritable « fandom », expert et passionné, restent des groupes plus confidentiels – quoiqu'encouragés par le développement des communautés en ligne. Ces publics partagent des expériences de lecteurs et de lectrices dans l'ensemble « marginalisées » par les instances de la culture légitime, et notamment par le milieu scolaire – expériences d'ailleurs reflétées dans le corpus des *Harry Potter* « à la française » qui fleurissent à partir des années 2000, et dont les héros et héroïnes sont eux-mêmes des élèves incompatibles avec le cadre de l'école, mais promis à des destinées fabuleuses.

Daniel Couégnas commente en 2002 la réticence des « littéraires 'institutionnels', membres du corps enseignant »[1] à étudier les paralittératures. Il explique cette méfiance par la relation entretenue avec l'œuvre : les « littéraires » seraient habitués à « *révérer* l'objet de leur étude, à confondre dans un même mouvement l'hommage et l'analyse »[2]. Une telle vénération pour la « littérature de grande consommation »[3] serait particulièrement difficile à justifier auprès de leur cercle de pairs. La vénération est pourtant bel et bien ce qui est régulièrement reproché aux publics de fans, soupçonnés de ne pas savoir se positionner dans une juste distance avec l'œuvre appréciée. Il nous apparaît au terme de notre étude que la situation d'illégitimité rencontrée par la fantasy ne provient pas de la vénération qu'elle serait ou non capable de susciter – d'autant que certains de ses fandoms, et en particulier les Marchombres, traitent ce sentiment avec une extrême prudence – mais plutôt des stéréotypes et qui lui sont associés, durablement ancrés dans le paysage critique français. La récurrence de certains métadiscours sur le genre est en effet frappante au fil des décennies : la *doxa* climatique, qui postule un « esprit français » imprégné de classicisme, peu prompt à accepter le surnaturel et les mondes possibles, l'assimilation du merveilleux avec le temps de l'enfance, dont découle une méfiance vis-à-vis des adultes qui continueraient de lire des œuvres considérées comme puériles, la dévalorisation des littératures « industrielles » et des auteurs et autrices recherchant à atteindre le succès auprès du grand public (reproche qui se transfère au fil des décennies sur la culture de masse), et enfin la dénonciation d'un médiévalisme perçu comme le reflet d'un certain conservatisme politique.

La fantasy poursuit cependant, depuis les années 2000 où elle a acquis cette visibilité accrue, une quête pour sa propre légitimation. Depuis cette époque naissent en effet de

[1] COUEGNAS Daniel, « Edgar Morin et l'industrie culturelle : pour revenir sur quelques problèmes des études paralittéraires », in Jacques MIGOZZI et Philippe LE GUERN (dir.), *Productions du populaire : 6e colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2004, p. 416.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

nombreuses initiatives, notamment éditoriales, pour faire entrer le genre dans la culture savante, à commencer par son propre nom. Désormais alliée avec la science-fiction, elle revendique l'appellation de « littérature de l'imaginaire », réclamant explicitement son inclusion dans le domaine des belles-lettres. Ce mouvement vers la « littérarité » poursuit en vérité un double objectif, à la fois commercial et légitimiste, les professionnels du livre cherchant autant à faire reconnaître la qualité du genre qu'ils publient qu'à permettre à leurs structures de prospérer. Cette entreprise de légitimation recoupe l'intérêt récent de la recherche universitaire pour la fantasy et son incorporation progressive aux enseignements des lettres.

La fantasy s'est en effet intégrée aux objets d'étude universitaires, de manière discrète à compter des années 1980, puis de plus en plus assumée au tournant des XXe et XXIe siècles. Son intégration se poursuit selon deux axes : le premier, disciplinaire, qui part du champ strict des études anglophones pour s'ouvrir à d'autres sections (littérature générale et comparée, sociologie, ou sciences de l'information et de la communication pour les études sur le jeu vidéo, par exemple) et le second, qui concerne les corpus eux-mêmes, allant des auteurs « du troisième type »[1], c'est-à-dire les moins paralittéraires, vers les plus marqués par l'étiquetage de genre même vers les productions audiovisuelles, et notamment les séries télévisées et les jeux vidéo. La convergence de ces deux axes se fait via la dimension multimédiatique du genre, qui rassemble à la fois les disciplines et les objets d'études, œuvres littéraires et leur démultiplication d'adaptations dans les domaines cinématographiques, télévisuels ou ludiques. Si le genre est désormais étudié de manière nettement moins marginale, dans le secondaire comme dans le supérieur, un écart se dessine néanmoins entre la recherche, libre de ses objets d'étude, et l'enseignement (notamment dans le secondaire), qui fait de la fantasy un prétexte pour accéder à la culture plus institutionnelle, moins appréciée *a priori* des élèves mais toutefois considérée comme plus importante et plus riche. Si, à l'instar de Roland Barthes, on choisit d'envisager la littérature comme « ce qui s'enseigne, un point c'est tout »[2], la fantasy est indéniablement « entrée en littérature » au cours de la dernière décennie – intégrée aux programmes de français du collège comme aux cours à l'université – à Sciences Po comme à l'université d'Artois.

La fantasy rassemble ainsi une vaste communauté de fans et de professionnels qui œuvrent (parfois ensemble) pour que le genre bénéficie d'une meilleure reconnaissance dans

[1] COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*
[2] BARTHES Roland, « Réflexions sur un manuel », in Serge DOUBROVSKY et Tzvetan TODOROV (dir.), *L'Enseignement de la littérature. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Plon, 1971, p. 170.

l'espace français. Elle présente un cas de coopération directe, rarement observée, entre la recherche et les communautés de fans, qui lisent les ouvrages universitaires et les actes de colloques – régulièrement publiés par des éditeurs de fiction. Cette quête de légitimation n'épouse cependant pas une trajectoire rectiligne allant de la méconnaissance vers l'institutionnalisation : le processus met en jeu des mécanismes complexes où les résistances sont nombreuses, et ni les cercles de fans ni les différentes instances de la culture patrimoniale ne réagissent de manière univoque à cette transition. La fantasy française contemporaine est notamment mue par une tension entre le souhait d'entrer dans la culture lettrée, via des œuvres qui cherchent délibérément à déjouer les codes du genre et à devenir aussi « littéraires » que possibles, et le désir de préserver son intégrité de « contre-culture » ou de « mauvais genre ». L'influence déterminante de la pratique rôliste, qui a changé en règles les tropes du genre, a en effet invité une première génération d'auteurs et autrices à essayer de détourner des stéréotypes déjà perçus comme « usés ». Ce goût pour la subversion se traduit non seulement par l'écriture d'œuvres plus condensées, laissant moins de place au *worldbuilding* pourtant si crucial aux yeux du lectorat, mais plus de liberté au style, globalement plus sophistiqué que dans le corpus nord-américain de la *big commercial fantasy*. Si la production contemporaine présente une part importante d'œuvres qui entretiennent une relation plus apaisée avec les codes emblématiques du genre, le corpus actuel de la fantasy française est néanmoins caractérisé par cette tension entre littérarité et divertissement, recherche d'originalité et acceptation des tropes. Gilles Dumay, éditeur chez Scrinéo, considère même que l'exigence des œuvres françaises contemporaines tend à dépasser son modèle anglo-saxon, qui « ronronne un peu en termes de qualité intellectuelle » tandis qu' « [e]n France, de nouveaux auteurs, et surtout des autrices produisent des textes très créatifs »[1].

En recherchant une reconnaissance d'après les critères érigés par littérature générale, la fantasy court cependant le risque de s'acheminer vers sa propre dissolution. L'actualité éditoriale tend d'ailleurs de plus en plus vers cette possibilité : certains auteurs emblématiques de la fantasy française sont par exemple réédités dans des collections de littérature générale afin de toucher un plus large public. C'est notamment le cas de Jean-Philippe Jaworski (dont quelques nouvelles situées dans le Vieux Royaume ont été rééditées en folio à couverture blanche, sous le titre *Comment Blandin fut perdu*[2]) et de Christelle Dabos[3], ou de Fabien Clavel,

[1] ROURE Benjamin, « L'Imaginaire au pouvoir », *op. cit.*, p. 46.
[2] JAWORSKI Jean-Philippe, *Comment Blandin fut perdu, précédé de Montefellóne : deux récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.
[3] DABOS Christelle, *La Passe-miroir*, 4 volumes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016-2021.

dont le roman *Feuillets de cuivre* est passé d'ActuSF[1] à Libretto[2]. Certaines maisons d'édition entretiennent également un « flou » volontaire concernant la taxinomie, afin que les œuvres de leur catalogue ne soient pas rejetées d'emblées par un lectorat *a priori* hostile aux littératures de genre. Le label Mu des éditions Mnémos choisit par exemple des couvertures dont la charte graphique plus minimaliste (bien que très colorée) s'éloigne radicalement des illustrations de fantasy plus traditionnelles, ce qui rend les parutions plus difficilement identifiables. Les éditions Au Diable Vauvert pratiquaient dès les années 2000 ce type de stratégie pour la science-fiction et la fantasy, comme le relève Élodie Hommel lorsqu'elle cite Anne Guérand[3] : « Nous avons intérêt à ne pas sortir nos auteurs dans une collection SF. Ça les enferme. À la Fnac Saint-Lazare, les Morrow[4] [...] ont été placés dans le rayon littérature étrangère parce qu'en science-fiction ça ne se vendait pas. Et là, ça cartonne »[5]. Cette déclaration trouve un écho récent chez Brigitte Leblanc, nouvelle responsable du « Rayon Imaginaire » de Hachette, qui déclare en avril 2022 dans une interview donnée au site ActuaLitté n'être « pas très fan des étiquettes » et considérer que « la littérature n'est pas réductible à des cases »[6]. La collection propose au reste des romans aux couvertures blanches très épurées, rappelant volontairement les coloris traditionnels de la littérature générale – qui lui valent d'ailleurs son surnom de « littérature blanche » : « [a]vec ces couvertures blanches, je veux porter l'idée que tout le monde est visé et qu'on peut lire de l'imaginaire, même sans en posséder toutes les références »[7]. Ces procédés tendent d'ailleurs à désamorcer le tout premier critère du modèle paralittéraire de Couégnas : « [u]n péritexte éditorial établissant […] un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable »[8].

Le risque de « dissolution » dans la littérature générale compte depuis longtemps parmi les inquiétudes du milieu de la science-fiction : Gérard Klein l'évoque dès 1977, expliquant le phénomène par « la dénégation de la possibilité pour un autre groupe social que le groupe politique et culturel dominant […] de produire et de diffuser des valeurs »[9]. Roger Luckhurst

---

[1] CLAVEL Fabien, *Feuillets de cuivre*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois souhaits », 2015.
[2] CLAVEL Fabien, *Feuillets de cuivre*, Paris, Libretto, 2017.
[3] HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy*, *op. cit.*, p. 73-74.
[4] L'éditrice fait référence à *La Trilogie de Jéhovah* de James Morrow, trad. Philippe Rouard, Paris, Au Diable Vauvert, 2000.
[5] JAKMAKEJIAN Aurélia, « Science-fiction : la ruée vers la fantasy », *Livres Hebdo*, nº 427, mai 2001, p. 66.
[6] BOUHADJERA Hocine, *SF, Fantasy... qu'importe : "La littérature n'est pas réductible à des cases"*, [https://actualitte.com/article/105643/edition/sf-fantasy-qu-importe-la-litterature-n-est-pas-reductible-a-des-cases], consulté le 27 septembre 2022.
[7] *Ibid.*
[8] COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 181-182.
[9] KLEIN Gérard, « Le Procès en dissolution de la SF, intenté par les agents de la culture dominante », *Europe*, nº 580-581, août 1977, p. 145.

identifie le même phénomène dans un article sur les « morts de la science-fiction », constatant que « les critiques de SF ont tendance à établir leurs critères à partir de la littérature 'élevée', puis dénigrent la SF dans sa position relationnelle construite comme 'basse', parce qu'elle échoue à atteindre les standards 'littéraires' »[1]. Ainsi, pour la science-fiction, « devenir légitime implique de manière paradoxale sa propre destruction ». Luckhurst envisage cependant ce processus comme dynamique, permettant une renaissance perpétuelle : la « pulsion de mort » qui l'entraîne certes vers la dissolution dans le *mainstream* pour être légitimée suscite également en définitive des constants renouvellements des motifs – et les « vagues » successives qui viennent réinventer la production se fixent alors en sous-genres. S'il est encore trop tôt pour identifier un tel « procès en dissolution » au sein de la fantasy, nous avons cependant montré que sa branche d'expression française était bien parcourue par ce fantasme mortifère en générant des œuvres qui tendent vers une forte littérarité – mais la compense d'autre part en acceptant les codes du succès. La nécessité même de « blanchir » littéralement le genre pour le faire accepter à un plus large public, comme le font les maisons d'éditions citées plus haut, nous révèle que la quête de légitimation de la fantasy est encore loin d'avoir atteint son terme – mais aussi qu'elle reste bel et bien vivante, « féconde et hyperactive »[2].

La fantasy française contemporaine constitue en effet, encore à l'heure où la rédaction de cette thèse se termine, un espace dynamique, où la tension entre recherche de littérarité et acceptation de la « marge » est source de créativité. La politisation relativement récente du corpus lui offre aussi des possibilités de renouvellement et permet aux auteurs et autrices de faire entendre des « voix » reconnaissables, qui se distinguent non seulement par leur style, mais aussi par les causes qu'elles embrassent. Pour Estelle Faye, il s'agit d'« une fantasy différente, pas conceptuelle mais plus libre, avec des auteurs qui jouent avec les limites du genre et les différents formats d'écriture […]. Des auteurs qui mettent leurs convictions, leurs passions, parfois leur vie dans leurs livres »[3]. La revendication d'originalité, de « différence », est en tous cas récurrente dans les discours des auteurs et autrices françaises, qui continuent de rechercher, en dépit des injonctions contradictoires auxquelles ils et elles doivent répondre, une forme d'autonomie vis-à-vis de leurs modèles. Pour Pierre Pevel, « la fantasy française brouille

[1] LUCKHURST Roger, « Les Nombreuses morts de la science-fiction : une polémique », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 2, 30 avril 2013. En ligne : [https://journals.openedition.org/resf/265], consulté le 3 octobre 2022.
[2] CHERY Lloyd et DE LA VALETTE Phalène, « Interview d'Anne Besson : "Aujourd'hui, écrire du Seigneur des anneaux serait démodé" », *op. cit.*
[3] FAYE Estelle, in BESSON A. (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 152.

elle-même les cartes d'un atlas qu'elle dessine sans concertation »[1] – et où s'ébauchent successivement les silhouettes des Paris uchroniques, les contours des Jardins Statuaires et les rivages de nouvelles Atlantides à explorer.

[1] PEVEL Pierre, « De la difficulté de tutoyer les dieux quand on combat dans les tranchées », *op. cit.*, p. 207.

Bibliographie

Fiction

Fantasy française et francophone

AILLET Laurent et CLUZEAU Nicolas, *Épousailles*, Paris, Fleuve noir, coll. « SF Legend », 1998.

AILLET Laurent et CLUZEAU Nicolas, *Fiançailles*, Paris, Fleuve noir, coll. « SF Legend », 1998.

ALBERT Raphaël, *De bois et de ruines*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2017.

ALBERT Raphaël, *Confessions d'un elfe fumeur de lotus*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2014.

ALBERT Raphaël, *Avant le déluge*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2011.

ALBERT Raphaël, *Rue Farfadet*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2010.

ANGE et VARANDA Alberto, *La Geste des chevaliers dragons*, 30 albums, vol. 1, Paris, Vents d'Ouest, 1998, vol. 2 et suivants, Paris, Soleil, 2003-en cours.

ANGE, *Les Trois lunes de Tanjor*, 3 volumes, Paris, Bragelonne, 2001-2003, réédité en intégrale sous le titre *Ayesha, la légende du peuple Turquoise*, Paris, Bragelonne, coll. « Les Intégrales », 2005.

AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Célia et Dan, les jumeaux d'Autremonde : l'impossible mission*, Paris, XO jeunesse, 2016.

AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *La Fille de Belle*, Paris, Editions de La Martinière, coll. « Jeunesse », 2015.

AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Tara et Cal*, Paris, XO jeunesse, coll. « Tara Duncan », 2015.

AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *Tara Duncan*, 13 volumes, Paris, Seuil, 2003-2004, Paris, Flammarion, 2005-2007, puis Paris, XO, 2008-2015.

BAILLY Samantha, *Oraisons*, 2 volumes, Issy-les-Moulineaux, Mille saisons, 2009-2010. Réédition en intégrale : Paris, Bragelonne, 2013.

BEAUVERGER Stéphane, *Le Déchronologue*, Clamart, La Volte, 2009.

BELLAGAMBA Ugo, *Tancrède*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2009.

BERROUKA Karim, *Le Jour où l'humanité a niqué la fantasy*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les 3 souhaits », 2021.

BERROUKA Karim, *Le Club des punks contre l'apocalypse zombie*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les 3 souhaits », 2016.

BERROUKA Karim, *Fées, weed & guillotines : petite fantaisie pleine d'urbanité*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les 3 souhaits », 2014.

BERTHELOT Francis, *Équinoxe de cendre*, Paris, Temps futurs, coll. « Heroic fantasy », 1983.

BERTHELOT Francis, *Solstice de fer*, Paris, Temps futurs, coll. « Heroic fantasy », 1983.

BOISSAU E. (dir.), *Dimension de capes et d'esprits : anthologie de fantasy historique*, Encino (Californie), Black Coat Press, coll. « Rivière blanche », 2010.

BOISSET Eric, *Le Grimoire d'Arkandias*, Paris, Magnard jeunesse, 1996.

BOTTERO Pierre, *Le Pacte des Marchombres : l'intégrale*, Paris, Rageot, 2011.

BOTTERO Pierre, *Ellana, l'envol*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Le Pacte des Marchombres », 2010.

BOTTERO Pierre, *La Quête d'Ewilan (intégrale)*, Paris, Rageot, 2010.

BOTTERO Pierre, *Les Âmes croisées*, Paris, Rageot, 2010.

BOTTERO Pierre, *Les Mondes d'Ewilan : l'intégrale*, Paris, Rageot, 2010.

BOTTERO Pierre, *La Quête d'Ewilan*, Paris, Rageot, 2003.

BOUSQUET Charlotte et HENRI Nicolas, *Achéron*, Paris, Cendres de sphinx, 2010.

BOUSQUET Charlotte, *Shâhra*, 2 volumes, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2018-2020.

BOUSQUET Charlotte, *La Peau des rêves*, 4 volumes, Paris, L'Archipel, coll. « Galapagos », 2011-2013.

BOUSQUET Charlotte, *L'Archipel des numinées*, 3 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 2009-2011.

BOUSQUET Charlotte, *Les Arcanes de la discorde*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2004.

BOUSQUET Charlotte, *Les Arcanes de la trahison*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2004.

BOUSQUET Charlotte, *Les Arcanes du jugement*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2006.

BOUSQUET Charlotte et LAWSON Valérie, « Présentation », in Valérie LAWSON et Charlotte BOUSQUET (dir.), *Cœurs de loups*, Logonna Daoulas, Éditions du Riez, coll. « Brumes étranges », 2013, p. 7-11.

BOUSQUET C. (dir.), *Fauves et métamorphoses*, Paris, Cendres de sphinx, coll. « Pueblos », 2010.

BOUSQUET C. (dir.), *Plumes de chats*, Encino (Californie), Black coat press, coll. « Rivière blanche », 2009.

BOUSQUET C. (dir.), *Le Crépuscule des loups*, Auch, Le Calepin jaune, coll. « Passe-velours », 2008.

CALVO Sabrina, *Délius, une chanson d'été*, Paris, Mnémos, coll. « Surnaturel », 1997.

CHASTELLIERE Emmanuel, *L'Empire du léopard*, Rennes, Critic, coll. « Collection Fantasy », 2018.

CERUTTI Fabien, *Le Bâtard de Kosigan*, 5 volumes, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2014-2020.

CLAVEL Fabien, *Feuillets de cuivre*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois souhaits », 2015. Réédition : Paris, Libretto, 2017.

CLUZEAU Nicolas, *Chroniques des Franges féeriques : deux enquêtes d'Harmelinde de Crommlynk*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2005.

CLUZEAU Nicolas, *Le Souffle du dragon*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2004.

CLUZEAU Nicolas, *La Citadelle du Titan*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2003.

CLUZEAU Nicolas, *Les Larmes du démon*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2003.

CLUZEAU Nicolas, *La Ronde des vies éternelles*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2002.

CLUZEAU Nicolas, *Harmelinde et Deirdre*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Fractales Fantasy », 2001.

CLUZEAU Nicolas, *Erika*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Horizons Fantasy », 1999.

CLUZEAU Nicolas, *Embûches*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Horizons Fantasy », 1998.

CORGIAT Sylviane et LECIGNE Bruno, *Le Jeu de la trame*, 5 volumes, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1986-1988.

COSTE Nadia et DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Les Chevaliers de la raclette*, 6 volumes, Chambéry, La Marmotte, 2020-2022.

COLIN Fabrice, *Arcadia*, 2 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Surnaturel », 1998.

COLIN Fabrice, *Les Cantiques de Mercure*, Paris, Mnémos, coll. « Angle mort », 1997.

COLIN Fabrice, *Neuvième cercle*, Paris, Mnémos, coll. « Angle mort », 1997.

COLIN Fabrice et GABORIT Mathieu, *Confessions d'un automate mangeur d'opium*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 1999.

COLIN Fabrice, *Winterheim*, vol. 1 et 2, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1999, et vol. 3, Paris, J'ai Lu, coll. « Fantasy », 2003, réédité en intégrale, Paris, Pygmalion, 2011.

DABAT Sophie, *Sainte Marie des ombres*, 6 volumes, Paris, Bragelonne, coll. « Snark », 2014-2016.

DABOS Christelle, *La Passe-miroir*, 4 volumes, Paris, Gallimard jeunesse, 2013-2019.

DAMBRE Roxane, *Scorpi*, 3 volumes, Paris, Calmann-Lévy, 2016.

DAMASIO Alain, *La Horde du Contrevent*, Clamart, La Volte, 2004. Réédition : Paris, Folio SF, 2018.

DA ROSA Grégory, *Sénéchal*, 3 volumes, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2017-2018.

DAU Ceryan, *Le Livre de l'énigme*, 2 volumes, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2016-2017.

DAU Ceryan, *Contes myalgiques*, Bréchamps, Griffe d'encre, coll. « Recueil », 2007.

DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Du roi je serai l'assassin*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois souhaits », 2021.

DEL SOCORRO Jean-Laurent, *La Guerre des trois rois*, Chambéry, ActuSF, coll. « Graphic », 2020.

DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Boudicca*, Chambéry, ActuSF, coll. « Bad Wolf », 2017.

DEL SOCORRO Jean-Laurent, *Royaume de vent et de colères*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois souhaits », 2015.

DUFOUR Catherine, *Quand les dieux buvaient*, 4 volumes, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, coll. « Fractales », 2001-2007.

EBORY Elisabeth, *La Fée, la pie et le printemps*, Chambéry, ActuSF, coll. « Bad Wolf », 2017

FAYE Estelle, *L'Arpenteuse de rêves*, Paris, Rageot, 2021.

FAYE Estelle, *Un reflet de lune*, Chambéry, Actusf, 2021.

FAYE Estelle, *La Voie des oracles*, 3 volumes, Paris, Scrinéo, 2014-2016.

FAYE Estelle, *Un Eclat de givre*, Montélimar, Les Moutons électriques, coll. « la bibliotheque voltaïque », 2014.

FAYE Estelle, *Porcelaine : légende du tigre et de la tisseuse*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2012.

FETJAINE Jean-Louis, *La Trilogie des Elfes*, 3 volumes, Paris, Belfond, 1998-2000.

FOMBELLE Timothée de, *Le Livre de Perle*, Paris, Gallimard, 2015.

FOMBELLE Timothée de, *Tobie Lolness*, 2 volumes, Paris, Gallimard jeunesse, 2006-2007.

FOURNIER Fabien, *Noob*, 4 volumes, Marquette-en-Ostrevant, Octobre, coll. « Croix des fées », 2009-2012.

GABORIT Mathieu, *Bohème : l'intégrale*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 2008.

GABORIT Mathieu, *Les Chroniques des Crépusculaires*, 5 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1995-1997, réédité en intégrale sous le titre *Les Royaumes crépusculaires*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2007.

GABORIT Mathieu, *Les Rives d'Antipolie*, Paris, Mnémos, coll. « Science-fiction », 1997.

GABORIT Mathieu, *Revolutsya*, Paris, Mnémos, coll. « Science-fiction », 1997.

GABORIT Mathieu, *Souffre-jour*, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1995.

GABORIT Mathieu, MARSAN Stéphane, CELERIN Sébastien et WEIL Frédéric, *Agone*, Paris, Multisim, 1999.

GODEFROY Clémence, *Eros Automaton*, Chasseneuil-sur-Bonnieure, Le Chat noir, coll. « Black steam », 2016.

GRIMBERT Pierre, *Le Secret de Ji*, 4 volumes, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1996-1997, réédité en intégrale, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2012.

JAWORSKI Jean-Philippe, *Comment Blandin fut perdu, précédé de Montefellóne : deux récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.

JAWORSKI Jean-Philippe, *Rois du monde*, 5 volumes, Lyon & Bordeaux, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2013-en cours.

JAWORSKI Jean-Philippe, *Gagner la guerre*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « La bibliothèque voltaïque », 2009.

JAWORSKI Jean-Philippe, *Janua Vera : récits du vieux royaume*, Lyon, Les Moutons électriques, 2007.

KATZ Gabriel, *Le Puits des mémoires*, 3 volumes, Paris, Scrinéo, 2012-2013.

KLOETZER Laurent, *La Voie du cygne : vita sicut labyrinthus, labyrinthus sicut vita*, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 1999.

KLOETZER Laurent, *Mémoire vagabonde*, Paris, Mnémos, coll. « Légendaire », 1997.

KLOETZER Laurent, *Mémoire vagabonde*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2014.

KREBS Franck, *Tom Cox et la fin des sorciers – partie 2*, Paris, Seuil jeunesse, 2007.

KREBS Franck, *Tom Cox et la fin des sorciers – partie 1*, Paris, Seuil jeunesse, 2007.

KREBS Franck, *Tom Cox et le jour de l'invasion*, Paris, Seuil jeunesse, 2006.

KREBS Franck, *Tom Cox et le diable du tsar*, Paris, Seuil jeunesse, 2005.

KREBS Franck, *Tom Cox et le temple des sacrifices* Paris, Seuil jeunesse, 2004.

KREBS Franck, *Tom Cox à la poursuite de Merlin*, Paris, Seuil jeunesse, 2003.

KREBS Franck, *Tom Cox et l'œil du pharaon*, Paris, Seuil jeunesse, 2002.

KREBS Franck, *Tom Cox et l'impératrice sanglante*, Paris, Seuil jeunesse, 2001.

LECIGNE Bruno, « Préface », *Le Jeu de la trame. Intégrale*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Hélios », 2017, p. 15-17.

L'HOMME Érik, *Le Visage de l'ombre*, Paris, Gallimard jeunesse, 2003.

L'HOMME Érik, *Le Seigneur Sha*, Paris, Gallimard jeunesse, 2002.

L'HOMME Érik, *Qadehar le sorcier*, Paris, Gallimard jeunesse, 2001.

LI-CAM, *Chroniques des stryges*, deux volumes, Bréchamps, Griffe d'encre, 2009-2014.

LI-CAM, *La Chimère aux ailes de feu*, Bréchamps, Griffe d'encre, 2012.

LŒVENBRUCK Henri, *La Moïra*, 3 volumes, Paris, Bragelonne, 2001-2002.

MAEL' et BAILLY Yannick, *Entre lacs : grammaire onirique*, Villeurbanne, Nestiveqnen, coll. « Le guide des horizons féeriques », 1994.

MARIANI Thomas et AUDOUIN-MAMIKONIAN Sophie, *La Danse de la licorne*, Neuilly-sur-Seine, M. Lafon, coll. « Les AutresMondes de Tara Duncan », 2013.

MARKALE Jean, *Le Cycle du Graal*, 10 volumes, Paris, Pygmalion, 1992-1999.

MOURLEVAT Jean-Claude, *La Rivière à l'envers*, Paris, Pocket jeunesse, coll. « Pocket junior », 2000.

NIGHTINGALE Charles et ROCHE Dominique, *Sous l'araignée du sud*, Paris, Robert Laffont, 1978.

NIOGRET Justine, *Vers le pays rouge*, Encino (Californie), Black Coat Press, coll. « Rivière blanche », 2018.

NIOGRET Justine, *Chien du Heaume, suivi de Mordre le bouclier*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2014.

NIOGRET Justine, *Mordred*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Dédales », 2013.

NIOGRET Justine, *Mordre le bouclier*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2011.

NIOGRET Justine, *Chien du Heaume*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2010.

NOUVEL D.K. (dir.), *Fragments d'une Fantasy antique*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2012.

PELOT Pierre, *Gilbert le barbant. Le Retour*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.

PELOT Pierre, *Rollmops dream*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.

PELOT Pierre, *Sur la piste des Rollmops*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.

PELOT Pierre, *Ultimes aventures en territoires fourbes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1991.

PELOT Pierre, *Le Fils du grand Konnar*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1990.

PEVEL Pierre, *Haut Royaume*, 5 volumes, Paris, Bragelonne, 2013-2021.

PEVEL Pierre, *Les Lames du cardinal*, 3 volumes, Paris, Bragelonne, 2007-2010.

PEVEL Pierre, *Wielstadt*, 3 volumes, Paris, Fleuve noir, coll. « Grands formats Fantasy », 2001-2004.

PICCIOLI Betty, *Chromatopia*, Paris, Scrineo, 2020.

PLATTEAU Stefan, *Les Sentiers des astres*, 4 volumes, Bordeaux, Les Moutons électriques, coll « La Bibliothèque voltaïque », 2014-en cours.

PLATTEAU Stefan, *Le Roi cornu*, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2017.

ROBERT Michel, *L'Agent des ombres,* vol. 1 à 5, Paris, Mnémos, coll. « Icares », 2004-2007, vol. 6 à 9, Paris, Fleuve Noir, 2011-2016.

ROBILLARD, Anne, *Les Chevaliers d'émeraude*, 12 volumes, Boucherville (Canada), Mortagne, 2002-2008, réédité en France, Paris, Michel Lafon, 2007-2010.

SEGURA Magali, *Leïlan*, 3 volumes, Paris, Bagelonne, 2002-2003.

SILHOL Léa, *Le Dit de Frontier*, 2 volumes, vol. 1 Montpellier, L'Oxymore, coll. « Fission », 2004, vol. 2 Montpellier, Nitchevo Factory, coll. « Résidence des vertiges », 2015.

SILHOL Léa, *Avant l'hiver : architectonique des clartés*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des vertiges », 2008.

SOULAS Floriane, *Rouille*, Paris, Scrineo, 2018.

TANNER Rachel, *Le Cycle de Mithra*, vol.1, Montigny-les-Metz, Oriflam, coll. « Terres anciennes », 2000, vol. 2 Nancy, Imaginaires sans frontières, 2002, vol. 3, Tarzana (Californie), Black Coat Press, coll. « Rivière blanche », 2012. Réédité en intégrale, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Intégrales », 2019.

TOMAS Adrien, *Les Six royaumes*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, coll. « Icares », 2009-2013.

TWICE Alric et Jennifer, *La Passeuse de mots*, 3 volumes, Paris, Hachette romans, 2021-2022.

VAGNER Etelle, *Kayla Marchal*, 3 volumes, Chasseneuille-sur-Bonnieure, Le Chat noir, coll. « Cheshire », 2016-2018.

VERLANGER Julia, *Les Portes de la magie. Intégrale.*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2010, vol.4.

VERLANGER Julia, *La Flûte de verre froid*, Paris, Editions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976.

VERLANGER Julia, *Les Portes sans retour*, Paris, Editions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976.

WELLENSTEIN Aurélie, *Le Dieu oiseau*, Paris, Scrineo, 2018.

Fantasy en traduction

BRADLEY Marion Zimmer, *Les Dames du lac*, trad. Brigitte Chabrol, Paris, Pygmalion, 1986, *Les Brumes d'Avalon*, trad. Brigitte Chabrol, Paris, Pygmalion, 1987.

BRADLEY Marion Zimmer, *La Romance de Ténébreuse*, 21 volumes, traduits et publiés dans le désordre en France : vol. 1 et 7 trad. Annette Vincent, vol. 2 trad. France-Marie Watkins, vol. 10 trad. Vivian Potts, Paris, Albin Michel, coll. « Super fiction », 1977-1983. Totalité du cycle rééditée chez Pocket, coll. « Science-Fiction / Fantasy », vol. 3 à 6, 8 à 9 et 11 à 21 trad. Simone Hilling (les autres vol. reprennent les traductions originales des publications chez Albin Michel), 1992-2000. 6 anthologies de fanfictions, trad. Simone Hilling, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1995-2000.

BROOKS Terry, *Shannara*, 3 volumes, trad. Bernadette Emerich puis Frédérique Le Boucher, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-Fiction », 1992-1994, puis trad. Rosalie Guillaume, Paris, Bragelonne, 2002-2003.

CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, MacMillan & Co., 1865.

CARTER Lin, *Thongor*, 6 volumes, vol. 1 trad. François Truchaud, vol. 2 trad. Henry Fagne, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976-1977, vol. 3 trad. André Graff, vol. 4 à 6 trad. Jean-Pierre Labrande, Paris, Albin Michel, coll. « Épées et dragons », 1988-1989.

COLFER Eoin, *Artemis Fowl*, 7 volumes, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2001-2011.

COOPER Louise, *Le Maître du temps*, 3 volumes, trad. Ange, Paris, Bragelonne, 2001-2002.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *L'Épée de Welleran*, trad. Anne-Sylvie Homassel, Rennes, Terre de brume, coll. « Terres mystérieuses », 2004.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Les Dieux de Pegāna*, trad. Laurent Calluaud, Rennes, Terre de brume, coll. « Terres fantastiques », 2002.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Le Livre des merveilles*, trad. Marie Amouroux, Rennes, Terre de brume, coll. « Terres fantastiques », 1998.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Merveilles et démons : contes fantastiques*, trad. Julien Green, Paris, Seuil, 1991.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Bethmoora », *Contes inquiétants et sardoniques*, trad. Pierre Leyris, Harpo., Paris, 1985, p. 295-306.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Chu-bu et Sheemish », in Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, trad. Marc Duveau, Paris, Presses pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1978, p. 25-32.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Les Ennemis de la reine », in Marc DUVEAU (dir.), *Le Manoir des roses*, trad. Annie Perez, Paris, Presses pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1978, p. 33-56.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *La Fille du Roi des Elfes*, Paris, Denoël, 1975.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Le Mage contestataire », *Le Nouveau Planète*, trad. Nadine Tougne, n° 7, mai 1969, p. 139-140.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Diable d'histoire », *Fiction*, n° 14, janvier 1955, p. 92-98.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, *Le Livre des merveilles*, trad. Marie Amouroux, Paris, E. Figuière, 1924.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « Devant les portes d'or », *Revue européenne*, trad. Maurice Bourgeois, n° 4, 1 juin 1923, p. 1-10.

DUNSANY Edward John Moreton Drax Plunkett, « L'Elfe », *La Revue de Genève*, trad. Guillaume Lerolle, n° 36, juin 1923, p. 673-686.

DUVEAU M. (dir.), *Le Manoir des roses*, Paris, Pocket, coll. « Le Livre d'Or de la Science-Fiction », 1978.

EDDINGS David et Leigh, *La Belgariade*, 5 volumes, trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1990-1992.

EDDINGS David et Leigh, *La Mallorée*, 5 volumes, trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1992-1994.

ENDE Michael, *L'Histoire sans fin*, trad. Dominique Autrand, Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1984.

FOX Gardner F., *Kothar*, 3 volumes, trad. François Truchaud, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976-1977.

GEMMELL David, *Drenaï*, 11 volumes, vol. 1 à 7 trad. Alain Névant, vol. 8 trad. Karim Chergui, vol. 9 Claire Jouanneau, vol. 10 et 11 trad. Rosalie Guillaume, Paris, Bragelonne, 2000-2010.

GEMMELL David, *Légende*, trad. Alain Névant, Paris, Bragelonne, 2000.

GOODKIND Terry, *L'Épée de vérité*, 15 volumes, trad. Jean Claude Mallé, Paris, Bragelonne, 2003-2015.

GRAHAME Kenneth, *Le Vent dans les saules*, trad. Jacques Parsons, Paris, NRF Gallimard, 1967.

HAGGARD Henry Rider, *Aycha*, trad. Marcel Benoit, Paris, Crès, 1925.

HAGGARD Henry Rider, *Elle*, trad. Jacques Hillemarcher, Paris, Georges Crès, 1920.

HAMILTON Laurell K., *Anita Blake tueuse de vampires*, 27 volumes, vol. 1 à 25 trad. Isabelle Troin, vol. 26 trad. Claire Jouanneau, vol. 27 trad. Isabelle Pernot, vol. 1 à 4, Paris, Pocket, coll. « Terreur », vol. 5 à 9, Paris, Fleuve Noir, coll. « Thriller Fantastique », vol. 10 à 27, Paris, Milady, coll. « Bit Lit », 2002-en cours.

HARKNESS Deborah, *Le Livre perdu des sortilèges*, 3 volumes, trad. Pascal Loubet, Paris, Orbit, 2011-2014.

HOBB Robin, *L'Assassin royal,* premier cycle en 6 volumes, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, coll. « Grands romans », 1998-2000, deuxième cycle en 7 volumes, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, coll. « Grands romans », 2003-2006, troisième cycle en 6 volumes, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, coll. « Fantasy », 2014-2018.

HOWARD Robert E. et SPRAGUE DE CAMP Lyon, *Conan : la fin de l'Atlantide*, trad. François Truchaud, Paris, Édition spéciale, coll. « Science-Fiction », 1972.

HOWARD Robert E. et SPRAGUE DE CAMP Lyon, *Conan : la naissance du monde*, trad. François Truchaud, Paris, Édition spéciale, coll. « Science-Fiction », 1972.

HOWARD Robert E., SPRAGUE DE CAMP Lyon et CARTER Lin, *Conan*, trad. Anne Zribi, Paris, Édition spéciale, coll. « Science-Fiction », 1972.

JONES Diana Wynne, *Ma sœur est une sorcière*, trad. Florence Seyvos, Paris, Gallimard jeunesse, 1992.

JORDAN Robert, *La Roue du temps*, vol. 1 à 6 trad. Arlette Rosenblum, Paris, Rivages, coll. « Fantasy », 1995-2003, vol 7. à 11. trad. Simone Hilling, Paris, Fleuve Noir, coll. « Rendez-vous ailleurs », 2007-2010, vol. 12 et 13 trad. Jean-Claude Mallé, Paris, Bragelonne, 2021-2022.

KAY Guy Gavriel, *Tigane*, trad. Corinne Faure-Geors, Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de l'évasion », 1998.

KAY Guy Gavriel, *La Tapisserie de Fionavar*, trilogie, trad. Elisabeth Vonarburg, Paris, Pygmalion, 1996-1997.

KURTZ Katherine, *Le Calvaire de Gwynedd*, trad. Michèle Zachayus, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction / Fantasy », 1998.

KURTZ Katherine, *Le Cycle des Derynis*, en quatre trilogies, *La Trilogie des magiciens*, trad. Guy Abadia, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1994-1995, *La Trilogie des rois*, trad. Guy Obadia, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1995-1996, *La Trilogie des héritiers*, trad. Michèle Zachayus, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1998-2000, *La*

Trilogie du roi Kelson (qui comporte en fait 4 volumes), trad. Michèle Zachayus, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1997-2002.

LACKEY Mercedes, *Les Hérauts de Valdemar*, composé de plusieurs cycles, *La Magicienne et la guerrière*, trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1995, *La Trilogie des flèches*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1996-1997, *La Trilogie du Héraut mage*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1997-1998, *La Trilogie des vents*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1999-2000, *La Guerre des mages*, trad. Anne-Virginie Tarall, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 2001-2002, *La Trilogie des tempêtes*, trad. Anne-Virginie Tarall, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 2003-2004, *L'Exilé*, trad. Claire Kreutzberger puis Michèle Zachayus, Paris, Bragelonne, 2002-2003.

LEE Tanith, *Anackire*, trad. Françoise Maillet, Paris, OPTA, coll. « Club du livre d'anticipation », 1985.

LEE Tanith, *La Saga d'Uasti*, trilogie, trad. Michel Darroux et Bernadette Emerich, Gérard Lebec puis Jean-Pierre Pugi, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1984-1986.

LEE Tanith, *Vazkor*, trad. Gérard Lebec, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-Fiction », 1984.

LEE Tanith, *Le Réveil du volcan*, trad. Francis Max, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout Science-fiction », 1979.

LEE Tanith, *Volkhavaar*, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout Science-fiction », 1979.

LE GUIN Ursula K., *Terremer*, 6 volumes, vol. 1 trad. Philippe R. Hupp, vol. 2 et 3 trad. Françoise Maillet, vol. 4 trad. Isabelle Delord, vol. 5 trad. Pierre-Paul Durastanti, vol. 6 trad. Patrick Dusoulier, vol. 1 à 3 Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1977, vol. 4 à 6, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et demain », 1991-2005.

LEIBER Fritz, *Le Cycle des épées*, 7 volumes, vol. 1 et 2 trad. Jacques Parsons, vol. 3 à 5 trad. Jacques de Tersac, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1970-1972, vol. 6 trad. Jacques Corday et Arlette Rosenblum, Paris, Temps futurs, coll. « Heroic fantasy », 1983, vol. 7 trad. Dominique Haas, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction / Fantasy », 1991.

LEWIS C.S., *Les Chroniques de Narnia*, vol. 1 trad. Cécile Dutheil de la Rochère, vol. 2 et 4 trad. Anne-Marie Dalmais, vol. 3 et 5 à 7 trad. Philippe Morgaut, Gallimard jeunesse, coll. « Folio Junior », 2001-2002.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Les Contrées du rêve*, trad. David Camus, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2010.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Dagon et autres récits de terreur*, trad. Paule Perez, Paris, P. Belfond, 1969.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, trad. Jacques Bergier et trad. François Truchaud, Paris, Christian Bourgois, 1969.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Démons et merveilles*, trad. Bernard Noël, Paris, Éditions de la Bibliothèque mondiale, 1961.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Je suis d'ailleurs*, trad. Yves Rivière, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1960.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Par-delà le mur du sommeil*, trad. Jacques Papy, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1956.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Démons et merveilles*, trad. Bernard Noël, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1955.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Dans l'abîme du temps*, trad. Jacques Papy, Paris, Denoël, 1954.

LOVECRAFT Howard Phillips, *La Couleur tombée du ciel*, trad. Jacques Papy, Paris, Denoël, 1954.

LOWRY Lois, *L'Élue*, trad. Bee Formentelli, Paris, Gallimard jeunesse, 2001.

LYNN Elizabeth A., *Les Chroniques de Tornor*, vol. 1 et 2 trad. Eléonore Bakhtadze, vol. 3 et 4 trad. Monique Lebailly, Paris, Lattès, Titres/SF, 1981-1982.

MARTIN George R. R., *Le Trône de fer*, trad. Jean Sola, Paris, Pygmalion, 1998.

MARTIN George R. R., *Le Trône de fer*, vol. 1 à 12 trad. Jean Sola, vol. 13 à 15 trad. Patrick Marcel, Paris, Pygmalion, 1998-en cours.

MERRITT Abraham, *La Nef d'Ishtar*, trad. Michel Deutsch, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-Fiction », 1975.

MEYER Stephenie, *Twilight*, 5 volumes, trad. Luc Rigoureau, Paris, Hachette Jeunesse, 2005-2020.

MOORCOCK Michael, *La Saga des runes* ou *La Légende de Hawkmoon*, 7 volumes, vol 1. trad. Jean-Luc Fromental et François Landon, vol. 2 trad. Jacques Guiot Paris, vol. 3 et 4 trad Bernard Ferry, vol. 5 à 7 trad. Gérard Lebec, vol. 1 à 4, Paris, Lattès, coll. « Titres SF », 1973-1980, vol. 5 à 7, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction / Fantasy », 1989-1990.

MOORCOCK Michael, *Elric des dragons*, trad. Daphné Halin, Paris, Pocket, coll. « Pocket SF », 1983.

MOORCOCK Michael, *Elric le nécromancien*, trad. Frank Straschitz, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1969.

MORRIS William, *La Plaine étincelante*, trad. Francis Guévremont, Paris, Aux forges de Vulcain, coll. « Littératures », 2017.

MORRIS William, *La Source au bout du monde*, trad. Maxime Shelledy et trad. Souad Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2016.

MORRIS William, *Le Lac aux îles enchantées*, trad. Francis Guévremont, Paris, Aux Forges de Vulcain, coll. « Littératures », 2012.

MORRIS William, *Le Pays creux*, trad. Maxime Massonnat, Paris, Aux Forges de Vulcain, coll. « Littératures », 2011.

NICHOLLS Stan, *Orcs*, 3 volumes, trad. Isabelle Troin, Paris, Bragelonne, 2001-2002.

NORMAN John, *Gor*, 15 volumes, vol. 1 et 2 trad. Arlette Rosenblum, vol. 3 et 4 trad. Bruno Martin, vol. 5 à 15 trad. Daniel Lemoine, Paris, Opta, coll. « Aventures fantastiques », 1975-1986.

PAOLINI Christopher, *L'Héritage*, vol. 1 trad. Bertrand Ferrier, vol. 2 trad. Marie-Hélène Delval, vol. 3 trad. Danièle Laruelle, vol. 4 trad. Anne Delcourt et Marie-Hélène Delval, Paris, Bayard, coll. « Bayard Jeunesse », 2004-2012.

PEAKE Mervyn, *Titus errant*, Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1980.

PEAKE Mervyn, *Gormenghast*, trad. Patrick Reumaux, Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1977.

PEAKE Mervyn, *Titus d'enfer*, trad. Patrick Reumaux, Paris, Stock, coll. « Le Cabinet cosmopolite », 1974.

PRATCHETT Terry, *Les Annales du Disque-monde*, 42 volumes, trad. Patrick Couton, Nantes, L'Atalante, 1993-2011.

PULLMAN Philip, *À la croisée des mondes*, 3 volumes, trad. Jean Esch, Paris, Gallimard jeunesse, 1998-2001.

RICE Anne, *Chroniques des vampires*, 11 volumes, trad. Tristan Murail (vol. 1), Béatrice Vierne (vol. 2), Evelyne Briffault et Anne De Vogue (vol. 3), Jean Rosenthal (vol. 4), Isabelle Glasberg (vol. 5), Michelle Charrier (vol. 6 à 9), Leslie Boitel (vol. 10), Eric Betsch (vol. 11), vol. 1 à 7, Paris, Pocket, coll. « Terreur », vol. 8 à 10, Paris, Plon, vol. 11 Paris, Michel Lafon, 1988-2016.

RIORDAN Rick, *Percy Jackson*, 5 volumes, trad. Mona De Pracontal, Paris, Albin Michel Jeunesse, coll. « Wiz », 2006-2010.

ROWLING Joanne Kathleen, *Harry Potter*, 7 volumes, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 1999-2007.

ROWLING Joanne Kathleen, *Le Quidditch à travers les âges par Kennilworthy Whisp*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, 2001.

ROWLING Joanne Kathleen, *Les Animaux fantastiques par Norbert Dragonneau*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, 2001.

SMITH L.J., *The Vampire Diaries*, 5 volumes, vol. 1 trad. Agnès Girard et Maud Godoc, vol. 2 trad. Isabelle Tolila, vol. 3 à 5 trad. Maud Desurvire, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Black moon », 2009-2011, puis ANONYME, 3 volumes, vol. 1. trad. Aude Carlier, vol. 2 trad. Véronique Minder, vol. 3 trad. Nicolas Ancion et Axelle Demoulin, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Black Moon », 2012-2013, puis CLARK Aubrey, 3 volumes, trad. Nicolas Ancion et Axelle Demoulin, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Black Moon », 2013-2014.

STEVERMER Caroline, *Deux collèges de magie*, trad. Patrick Marcel, Lyon, Les Moutons électriques, 2008.

SWANN Thomas Burnett, *La Forêt de l'éternité. Au temps du minotaure*, trad. Michel Deutsch, Paris, OPTA, coll. « Aventures fantastiques », 1973.

THORNE Jack, ROWLING J. K. et TIFFANY John, *Harry Potter et l'enfant maudit*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2018.

TOLKIEN J. R. R., « Du conte de fées », *Faërie et autres textes*, trad. Francis Ledoux, Paris, Pocket, 2009, p. 51-153.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Roverandom*, trad. Jacques Georgel, Paris, Christian Bourgois, 1999.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Livre des contes perdus, deuxième partie*, trad. Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1998.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Livre des contes perdus, première partie*, trad. Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1995.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Peintures et aquarelles*, trad. Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois, 1994.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Contes et légendes inachevés*, trad. Tina Jolas, Paris, Christian Bourgois, 1982.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Silmarillion : histoire des Silmarils*, trad. Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 1978.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Lettres du Père Noël*, trad. Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois, 1977.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Les Aventures de Tom Bombadil*, trad. Dashiell Hedayat, Paris, Christian Bourgois, 1975.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Faërie*, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois, 1974. Réédition : Paris, 10/18, 1978.

TOLKIEN J.R.R., *Le Seigneur des anneaux*, 3 volumes, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois, 1972-1973 ou trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2014-2016.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Bilbo le Hobbit ou Histoire d'un aller et retour*, trad. Francis Ledoux, Paris, Stock, 1969.

WHITE T. H., *L'Epée dans la pierre*, trad. Jean Muray, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque verte », 1965.

WILLIAMS Tad, *L'Arcane des épées*, trad. Jacques Collin, Paris, Rivages, coll. « Fantasy », 1994-2000.

ZELAZNY Roger, *Les Neuf princes d'Ambre*, 10 volumes, vol. 1 trad. Roland Delouya, vol. 2 trad. Ronald Blunden, vol. 3 trad. Bruno Martin, vol. 4 et 5 trad. Philippe R. Hupp, vol. 6 à 9 trad. Jean-Pierre Pugi, vol. 10 trad. Luc Carissimo, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1975-1993.

Romans précurseurs et « grands anciens »

ABEILLE Jacques, *Le Cycle des contrées*, 4 volumes, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2018-2019.

ANDRAU Marianne, *Le Fils de Nostradamus*, Courbevoie, Durante, coll. « L'éternel retour », 2002.

ANDRAU Marianne, *Le Prophète*, Paris, Denoël, 1955.

ANDRAU Marianne, *Les Mains du manchot*, Paris, Denoël, 1953. Réédition : Paris, Nouvelles éditions Oswald, coll. « Grands romans du merveilleux fantastique », 1989.

BRION Marcel, *Le Château de la princesse Ilse*, Paris, Albin Michel, 1981.

BRION Marcel, *Les Miroirs et les gouffres*, Paris, Albin Michel, 1968.

BRION Marcel, *La Ville de sable*, Paris, Albin Michel, 1959.

BRION Marcel, *L'Enchanteur*, Paris, Egloff, 1947. Réédition : Paris, Albin Michel, 1965.

CARRERE Jean, *La Fin d'Atlantis ou Le grand soir*, Paris, Plon, 1926.

CHAMPSAUR Félicien, *La Princesse émeraude*, Paris, Ferenczi, 1928.

DUITS Charles, *Nefer*, Paris, H. Veyrier, coll. « Les Singuliers », 1978. Réédition : Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1997.

DUITS Charles, *Ptah Hotep*, Paris, Denoël, 1971. Réédition : Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1999.

HAUSSER Isabelle, *Célubée*, Paris, Julliard, 1986.

HENNEBERG Nathalie, *Le Sang des astres*, Paris, Hachette / Gallimard, coll. « Le Rayon fantastique », 1963.

HENNEBERG Nathalie, *Les Dieux verts*, Paris, Hachette / Gallimard, coll. « Le Rayon fantastique », 1961. Rééditions : Genève, Edito-service, coll. « Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction », 1975 et Paris, Callidor, 2018.

LICHTENBERGER André, *Les Centaures*, Paris, Calmann Lévy, 1904. Réédition : Paris, Callidor, 2016.

GHEUSI Pierre-Barthélemy et LOMON Charles, *Soroé, reine des Atlantes*, Paris, Callidor, coll. « L'âge d'or de la fantasy », 2020.

GHEUSI Pierre-Barthélemy et LOMON Charles et, *Les Atlantes : aventures des temps légendaires*, Paris, La Nouvelle revue, 1905. Réédition anglophone : *The Last Days of Atlantis*, trad. Jean-Marc Lofficier, Tarzana (Californie), Black Coat Press, 2015.

GRIMAUD Michel, *Malakansâr*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1980.

REMY Yves et REMY Ada, *Les Soldats de la mer, chroniques illégitimes sous la Fédération*, Paris, Julliard, 1968.

ROSNY AINE J. H., *Les Aventures de Setnê*, Paris, Callidor, 2021 [1902].

SADOUL Jacques, *Le Jardin de la licorne*, Paris, Hachette Jeunesse, coll. « Club pour vous », 1977.

SADOUL Jacques, *La Passion selon Satan*, Paris, Editions du Scorpion, coll. « Alternance », 1960.

SYLF Christia, *La Reine au cœur puissant*, Paris, Robert Laffont, 1979.

SYLF Christia, *Markosamo le Sage*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1972.

SYLF Christia, *Le règne de Ta*, Paris, Robert Laffont, 1971.

SYLF Christia, *Kobor Tigan't*, Paris, Robert Laffont, 1969.

TUR Jean, *Agginn et Mavaé*, Paris, Jean Tur (auto-édité), 1986.

TUR Jean, *Le Nautile solaire. L'Envoyé d'Allone-Aélennel*, Paris, Jean Tur (auto-édité), 1986.

TUR Jean, *Sterne dorée*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1976.

TUR Jean, *La Harpe des forces*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1974.

TUR Jean, *L'Archipel des guerrières*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Portes de l'étrange », 1973.

Merveilleux, fantastique et ésotérisme

ALLEYN Leonora Blanche et LANG Andrew, *Fairy Books*, 25 recueils illustrés, Londres, Longmans, 1889-1915.

ANDRAU Marianne, *Lumière d'épouvante*, Courbevoie, Durante, coll. « L'éternel retour », 2002.

ANDRAU Marianne, *Franchir la mort*, Paris, Robert Laffont, coll. « Les énigmes de l'univers », 1985.

ANDRAU Marianne, *L'Architecte fou*, Paris, Denoël, 1964.

APOLLINAIRE Guillaume, *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Henry Kahnweiler, 1909.

APOLLINAIRE Guillaume, « Onirocritique », *La Phalange*, nº 20, 15 février 1908.

ARENE Paul, *Les Ogresses*, Paris, Charpentier, 1891.

AUDOUARD Olympe, *Les Mondes des esprits ou la vie après la mort*, Paris, Dentu, 1874.

AYME Marcel, *Les Contes du chat perché*, Paris, Gallimard, 1963.

AYME Marcel, *La Vouivre*, Paris, Gallimard, 1943.

AYME Marcel, *La Jument verte*, Paris, Gallimard, 1933.

BALZAC Honoré de, *La Dernière fée*, Paris, M. Lévy frères, 1867.

BALZAC Honoré de, *La Dernière fée, ou La nouvelle lampe merveilleuse*, Paris, Delongchamps, 1825.

BANVILLE Théodore de, *Contes féeriques*, Paris, G. Charpentier, 1882.

BANVILLE Théodore de, *La Vie d'une comédienne*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.

BARBERY Muriel, *Un étrange pays*, Paris, Gallimard, 2019.

BARBERY Muriel, *La Vie des elfes*, Paris, Gallimard, 2015.

BENOIT Pierre, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1919.

BERGERAT Émile, *Contes de Caliban*, Paris, E. Fasquelle, 1909.

BERGIER J., GRALL A., et STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre du fantastique*, Paris, Planète, coll. « Les Chefs-d'œuvre », 1967.

BERGIER J., GRALL A., et STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre de l'épouvante*, Paris, Planète, coll. « Les Chefs-d'œuvre », 1965.

BERGIER Jacques, *La Grande conspiration russo-américaine*, Paris, Albin Michel, 1978.

BERGIER Jacques, *La Guerre secrète de l'occulte*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 1978.

BERGIER Jacques, *Les Extra-terrestres dans l'histoire*, Paris, J'ai lu, 1970.

BERGIER Jacques et GALLET Georges Hilaire, *Le Livre des anciens astronautes*, Paris, Albin Michel, coll. « Les Chemins de l'impossible », 1977.

BONNEFOY Miguel, *Sucre noir*, Paris, Rivages, 2017.

BONNEFOY Miguel, *Le Voyage d'Octavio*, Paris, Rivages, 2014.

BOSQUET Amélie, *La Normandie romanesque et merveilleuse : traditions, légendes et superstitions populaires de cette province*, Paris, J. Techener, 1845.

BRION Marcel, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961.

CAILLOIS R. (dir.), *Anthologie du fantastique 1 : Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, Paris, Gallimard, coll. « Anthologie du fantastique. », 1977.

CAILLOIS R. (dir.), *Anthologie du fantastique 2 : France, Espagne, Italie, Amérique latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande, Extrême-Orient*, Paris, Gallimard, coll. « Anthologie du fantastique. », 1977.

CHAMPSAUR Félicien, *La Pharaonne*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1929.

COLLECTIF, *Contes méphitiques*, trad. Patrick Reumaux, Paris, J'ai lu, 2011.

COUVREUR André, *L'Androgyne*, Paris, Fayard, 1922. Réédition : Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2018.

DEHARME Lise, *Les Quatre cents coups du diable*, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1956.

DERLETH A.W. (dir.), *L'Horreur dans le musée*, trad. Jacques Parsons, Paris, Christian Bourgois, coll. « Dans l'épouvante », 1975.

DHOTEL André, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, Paris, Horay, 1955.

DUNAN Renée, *Baal ou la magicienne passionnée. Livre des ensorcellements.*, Amiens, Librairie Edgar Malfère, 1924.

ESQUIROS Alphonse, *Le Magicien*, Paris, Desessart et Cie, 1838. Réédition : Paris, L'Âge d'Homme, 1978.

FEVAL Paul et MAGOG H. J., *Le Réveil d'Atlantide*, Paris, Ferenczi, 1923.

FLAUBERT Gustave et DRUILLET Philippe, *Salammbô*, Paris, Glénat, 2010.

FRANCE Anatole, *Le Puits de sainte Claire*, Paris, Calmann Lévy, 1895.

FORT Charles Hoyt, *Le Livre des Damnés*, trad. Robert Benayoun, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1955.

GAUTIER Judith, *Fleurs d'Orient*, Paris, A. Colin, coll. « Bibliothèque de romans historiques », 1893.

GAUTIER Judith, *La Reine de Bangalore*, Paris, L. Frinzine, 1887.

GAUTIER Judith, *Le Lion de la victoire*, Paris, L. Frinzine, 1887.

GAUTIER Théophile, *Spirite, nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866.

GEFFROY Gustave, *L'Apprentie*, Paris, Charpentier, 1904.

GOURMONT Rémy de, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, A. Savine, 1890.

GRACQ Julien, *Les Terres du couchant*, Paris, José Corti, 2004.

GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.

GRENDEL Paul (pseudonyme de Julia Bécour), *La Fée Mab*, Paris, Société d'éditions littéraires, 1898.

GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Contes choisis de la famille*, trad. anonyme, Limoges, E. Ardant, 1885.

GUERIN Maurice de, *Le Centaure*, Paris, Librairie du Mercure de France, coll. « La Cigüe », 1900.

HOFFMANN E. T. A., « L'Homme au sable », *Contes fantastiques d'Hoffmann*, trad. Henri Egmont, Paris, Perrotin, 1840, p. 255-314.

HUYSMANS Joris-Karl, *Là-bas*, Paris, Tresse & Stock, 1891.

LAURIE André, *Atlantis*, Paris, J. Hetzel et Cie, coll. « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1897.

Les Mille et une nuits des familles : contes arabes, trad. Antoine Galland, Paris, Garnier frères, 1887.

LA VAUDERE Jane de, *La Cité des sourires*, Paris, Librairie des publications modernes, 1907.

LA VAUDERE Jane de, *La Sorcière d'Ecbatane*, Paris, Flammarion, 1906.

LA VAUDERE Jane de, *L'Amante du Pharaon*, Paris, J. Tallandier, 1905.

LA VAUDERE Jane de, *Les Androgynes*, Paris, A. Méricant, 1903.

LA VAUDERE Jane de, *Les Courtisanes de Brahma*, Paris, Flammarion, 1903.

LA VAUDERE Jane de, *Le Mystère de Kama*, Paris, Flammarion, 1901.

LA VAUDERE Jane de, « Bérénice », *Les Sataniques*, Paris, P. Ollendorff, 1897, p. 221-290.

LA VAUDERE Jane de, *Les Demi-sexes*, Paris, P. Ollendorff, 1897.

LESPES Napoléon et MONTAUT H. de, *Les Contes de Perrault, continués par Timothée Trimm*, Paris, Librairie du petit journal, 1865.

LORRAIN Jean, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorf, 1902. Réédition : Monaco, Editions du Rocher, coll. « Motifs », 2007.

LORRAIN Jean, *Contes d'un buveur d'éther*, Verviers, Marabout, 1975 [1895].

LORRAIN Jean, *Histoires de masques*, Paris, P. Ollendorff, 1900. Réédition : Paris, Belfond, 1966.

MAGOG H. J., *Trois ombres sur Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2019 [1920].

MALZIEU Mathias, *La Mécanique du cœur*, Paris, Flammarion, 2007.

MARTINEZ Carole, *Le Cœur cousu*, Paris, Gallimard, 2007.

MAUCLAIR Camille, *Couronne de clarté : roman féérique*, Paris, P. Ollendorff, 1895.

MENDES Catulle, « Conte d'une dame nommée Elys-Hélas », *La Lanterne (Supplément)*, nº 1245, 7 août 1897, p. 1.

MENDES Catulle, *Arc-en-Ciel et Sourcil-Rouge*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897.

MENDES Catulle, *Les Petites fées en l'air*, Paris, E. Dentu, 1891.

MENDES Catulle, « La Dernière fée », *Les Oiseaux bleus*, Paris, V. Havard, 1888, p. 343-354.

MENDES Catulle, *Les Oiseaux bleus*, Paris, V. Havard, 1888.

MENDES Catulle, « Les Trois bonnes fées », *Les Oiseaux bleus*, Paris, V. Havard, 1888, p. 209-218.

MICHELET Jules, *La Sorcière*, E. Dentu., Paris, 1862.

MOSELLI José, *La Fin d'Illa*, Paris, Société parisienne d'édition, coll. « Sciences et voyages », 1925.

NERVAL Gérard de, « Sylvie : souvenirs du Valois », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 3, nº 4, 1853, p. 745-771. Rééditions : « Sylvie », *Les Filles du feu*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 111-154, *Sylvie et autres contes*, Paris, Rombaldi, 1969.

NODIER Charles, *Trilby ou Le lutin d'Argail*, Paris, Éd. Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2001 [1822].

NODIER Charles, *La Fée aux miettes*, Bruxelles, J. P. Meline, Libraire-Éditeur, 1832.

NODIER Charles, « De quelques phénomènes du sommeil », *La Revue de Paris*, vol. 23, février 1831, p. 31-46.

NODIER Charles, « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, vol. 20, novembre 1830, p. 205-226.

NODIER Charles, *Smarra, ou les démons de la nuit, songes romantiques*, Paris, Ponthieu, 1822.

PELADAN Joséphin, *La Torche renversée*, Paris, Les Editions du monde moderne, 1925.

PELADAN Joséphin, *Les Dévotes vaincues*, Paris, Les Editions du monde nouveau, 1923.

PELADAN Joséphin, *Les Dévotes d'Avignon*, Paris, Les Editions du monde nouveau, 1922.

PELADAN Joséphin, *Pomone*, Paris, E. Sansot, 1913.

PELADAN Joséphin, *La Licorne*, Paris, Le Mercure de France, 1905.

PELADAN Joséphin, *Modestie et vanité*, Paris, Le Mercure de France, 1902.

PELADAN Joséphin, *Pereat !*, Paris, Flammarion, 1901.

PELADAN Joséphin, *La Vertu suprême*, Paris, Flammarion, 1900.

PELADAN Joséphin, *Finis Latinorum*, Paris, Flammarion, 1899.

PELADAN Joséphin, *Le Dernier Bourbon*, Paris, Chamuel, 1895.

PELADAN Joséphin, *Mélusine*, Paris, Ollendorf, 1895.

PELADAN Joséphin, *La Panthée*, Paris, E. Dentu, 1892.

PELADAN Joséphin, *La Gynandre*, Paris, E. Dentu, 1891.

PELADAN Joséphin, *Cœur en peine*, Paris, E. Dentu, 1890.

PELADAN Joséphin, *La Victoire du mari*, Paris, E. Dentu, 1889.

PELADAN Joséphin, *À cœur perdu*, Paris, G. Edinger, 1888.

PELADAN Joséphin, *Istar*, Paris, G. Édinger, 1888.

PELADAN Joséphin, *Le Vice suprême*, Paris, Chamuel, 1884.

QUINET Edgar, *Merlin l'enchanteur*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

QUINET Edgar, *Ahasvérus*, Paris, Les Imprimeurs réunis, 1843.

RAY Jean, *Le Carrousel des maléfices*, Paris, Gérard et Cie., coll. « Bibliothèque Marabout », 1964.

RENARD Maurice, *Le Maître de la lumière*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2019 [1933].

RENARD Maurice, *Les Mains d'Orlac*, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout - Fantastique », 1978 [1920].

RETTE Adolphe, *Thulé des brumes*, Paris, Bibliothèque artistique & littéraire, 1891.

RICHEPIN Jean, *Lagibasse : roman magique*, Paris, E. Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1900.

ROGER Noëlle, *Le Soleil enseveli*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Collection Nouvelle », 1928.

ROSNY AINE J. H., *Vamireh, roman des temps primitifs*, Paris, E. Kolb, 1892.

ROSNY J. H., *Eyrimah*, Paris, L. Chailley, 1896.

SAINT-EXUPERY Antoine de, *Le Petit Prince*, New York, Reynal & Hitchcock, 1943.

SALOMON Paule, *La Femme solaire : la fin de la guerre des sexes*, Paris, Albin Michel, 1991.

SAND George, *Contes d'une grand'mère*, 2 volumes, Paris, Calmann Lévy, 1906.

SAND George, *Légendes rustiques*, Paris, Calmann Lévy, 1888.

SAND George, *Laura, voyage dans le cristal*, Michel Lévy., Paris, 1864.

SARRAZIN Gabriel, *Mémoires d'un centaure*, Paris, Perrin, 1894.

SCHURE Édouard, *La Prêtresse d'Isis*, Paris, Perrin, 1907.

SCHURE Édouard, *Le Double*, Paris, Perrin, 1899.

SCHURE Édouard, *L'Ange et la Sphinge*, Paris, Perrin, 1897.

SCHURE Édouard, *Les Grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions, par Édouard Schuré. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Paris, Perrin, 1889.

STEINER Kurt, *Le Masque des regrets*, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1977.

STEINER Kurt, *La Chaîne de feu*, Paris, Éditions du Masque, coll. « Le Masque fantastique », 1976.

VEBER Pierre-Eugène, *Les Belles histoires*, Paris, Stock, 1908.

VERNE Jules, *L'Île mystérieuse*, Paris, Hetzel, 1875.

VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1870.

VERNE Jules, *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1867.

VERNE Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, J. Hetzel, coll. « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1864.

VERNE Michel, « L'Éternel Adam », *Hier et demain*, Paris, Hetzel, 1910, p. 249-315.

VIAN Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Nouveaux contes cruels*, Paris, La Librairie illustrée, 1888.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886. Réédition : Paris, Eugène Fasquelle, 1909.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Isis*, Paris, Dentu, 1862.

WERST Frédéric, *Ward : IIIe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2014.

WERST Frédéric, *Ward : Ier-IIe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011.

WILLY, « Mécomptes de fées », *Une passade*, Paris, E. Flammarion, 1894, p. 297-308.

ZOLA Émile, *Contes à Ninon*, Paris, J. Hetzel et A. Lacroix, 1864.

Théâtre

BATAILLE Henry et D'HUMIERES Robert, *La Belle au bois dormant, féerie dramatique en trois actes*, mise en scène de Lugné-Poe, musique de Georges Hue, décors de Rochegrosse et Auburtin, Théâtre de l'Œuvre, 1894. Pièce non publiée.

FLAUBERT Gustave, *Théâtre. Le Candidat. Le Château des cœurs*, Paris, Lemerre, 1885.

GEFFROY Gustave, *L'Apprentie : drame historique en 4 actes et 10 tableaux*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1908.

KALIDASA, *La Reconnaissance de Sakountala, drame en 7 actes*, trad. Philippe-Édouard Foucaux, Paris, E. Picard, 1867.

MAETERLINCK Maurice, *Trois petits drames pour marionnettes : théâtre*, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Espace Nord », 2015.

MAETERLINCK Maurice, *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Espace Nord, 2012.

MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Espace Nord, 2012.

MAETERLINCK Maurice, « Menus propos : le théâtre (Un théâtre d'Androïdes) », *Introduction à une psychologie des songes*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 83-87.

MAETERLINCK Maurice, *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896.

MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1892.

MAETERLINCK Maurice, *Les Sept princesses*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1891.

MAETERLINCK Maurice, *Les Aveugles. L'Intruse.*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1890.

MAETERLINCK Maurice, *La Princesse Maleine : drame en cinq actes*, Gand, L. Van Melle, 1889.

PELADAN Joséphin, *Le Fils des étoiles : pastorale kaldéenne en trois actes*, Beauvais, Imprimerie professionnelle, 1895.

QUILLARD Pierre, *La Fille aux mains coupées*, Paris, édition du « Mercure de France », 1893.

RACHILDE, *Théâtre. Madame la Mort. Le Vendeur de soleil. La Voix du sang*, Paris, A. Savine, 1891.

TRARIEUX Gabriel, *Le Songe de la Belle au Bois : conte de fées en 5 actes*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1892.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Axël*, Paris, Quantin, 1890.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *La Révolte*, Paris, A. Lemerre, 1870.

YEATS William Butler, *The Shadowy Waters*, New York, Dodd, Mead and C°, 1901.

Science-fiction

ANDRAU Marianne, *Les Faits d'Eiffel*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1960.

ANDRAU Marianne, *D.C. (Doom City)*, Paris, Denoël, 1957.

BARJAVEL René, *La Nuit des temps*, Paris, Presses de la Cité, 1968.

BATTESTINI M. et BLANC B. (dir.), *Les Lolos de Vénus*, Paris, Kesselring, coll. « Ici et maintenant », 1978.

BOUSQUET Charlotte, *Le Dernier ours*, Paris, Rageot, coll. « Rageot thriller », 2012.

BRADBURY Ray, *Chroniques martiennes*, trad. Henri Robillot, Paris, Denoël, 1954.

COLLINS Suzanne, *Hunger Games*, 3 volumes, trad. Guillaume Fournier, Paris, Pocket Jeunesse, 2009-2011.

DAMASIO Alain, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019.

HENNEBERG Nathalie, *Le Chant des astronautes*, Paris, Le Masque, coll. « Le Masque Science-Fiction », 1975.

HERBERT Frank, *Dune*, vol. 1 à 3 trad. Michel Demuth, vol. 4 à 6 trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et demain », 1970-1986.

LE TELLIER Hervé, *L'Anomalie*, Paris, Gallimard, 2020.

NICOT S. (dir.), *Afrofuturisme, anthologie des Imaginales 2022*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnémos, 2022.

ORWELL George, *1984*, trad. Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, coll. « La Méridienne », 1950.

PADGETT Lewis, *L'Homme venu du futur*, trad. Non Mentionnée, Paris, Deux rives, coll. « Lumière interdite », 1957.

REMY Yves et REMY Ada, *La Maison du cygne*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et demain », 1978.

SPINRAD Norman, *Rêve de fer*, trad. Jean-Michel Boissier, Paris, OPTA, coll. « Anti-mondes », 1973.

STERNBERG J. (dir.), *Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction*, Paris, Planète, coll. « Les Chefs-d'œuvre », 1970.

Jeux de rôles et mondes ludiques

ATTINOST Benoît, BOUSQUET Charlotte, FERNANDEZ Fabien et JULIEN Sandy, *Necropolice*, Montigny-lès-Cormeilles, Les 12 Singes, 2012.

COLLECTIF, *C.O.P.S.*, Guyancourt, Asmodée, 2003.

CROC, DELVAL Fabien, SALAH Emmanuel, SARFATI Laurent et TWARDOWKI Mathias, *In Nomine Satanis*, Guyancourt, Asmodée.

GABORIT Mathieu, VINCENT Guillaume et LERICHE Cyrille, *Ecryme*, Paris, Tritel, 1994.

GYGAX Gary et ARNESON Dave, *Donjons & Dragons*, trad. Collectif, Paris, Jeux Descartes, 1977.

LAMIDEY Fabrice et WEIL Frédéric, *Nephilim*, Paris, Multisim, 1992.

Littératures de genre et de jeunesse

BOTTERO Pierre, *Tour B2 mon amour*, Paris, Flammarion, coll. « Tribal Flammarion », 2004.

BOUSQUET Charlotte, *Veggie tendance vegan*, Paris, Rageot, 2019.

BROWN Dan, *Da Vinci code*, trad. Daniel Roche, Paris, J.C. Lattès, 2004.

CLAVEL Fabien, *Décollage immédiat*, Paris, Rageot, coll. « Rageot thriller », 2012.

GIACOMETTI Eric et RAVENNE Jacques, *Les Enquêtes du commissaire Antoine Marcas*, 13 volumes, Paris, Fleuve Noir, 2005-2021.

KIPLING Rudyard, *Le Livre de la jungle*, trad. Louis Fabulet et trad. Robert d'Humières, Paris, Le Mercure de France, 1899.

LICHTENBERGER André, *Mon petit Trott*, Paris, Plon, 1898.

LŒVENBRUCK Henri, *Ari Mackenzie*, 3 volumes, Paris, Flammarion, 2008-2013.

TODD Anna, *After*, vol. 1 et 3 trad. Marie-Christine Tricottet, vol. 2 et 5 trad. Claire Sarradel, vol. 4 trad. Marie-Christine Tricottet et Eugénie Childlin, Paris, Hugo Roman, 2015.

Littérature générale

BARBERY Muriel, *L'Élégance du hérisson*, Paris, Gallimard, 2006.

BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

BELOT Adolphe, *La Femme de feu*, Paris, E. Dentu, 1879.

BOIS Jules, *Le Couple futur*, Paris, Librairie des Annales politiques et littéraires, 1912.

BRION Marcel, *Mémoires d'une vie incertaine*, Paris, Klincksieck, coll. « Cahiers Marcel Brion », 1997.

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

CATELLA Prospero, *Les Hespérides*, Paris, S.O.S, 1985.

CHAMPSAUR Félicien, *Tuer les vieux, jouir !*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1925.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1910.

COELHO Paulo, *L'Alchimiste*, trad. Jean Orecchioni, Paris, A. Carrière, 1994.

COLERIDGE Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin, suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », 2007.

COLLECTIF, *Éloge des mauvaises herbes : ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Éditions les Liens qui libèrent, 2018.

DIDEROT Denis, *La Religieuse. Éloge de Richardson. Essai sur les femmes*, Paris, René Hilsum, 1933.

FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, L. Conard., Paris, 1910.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.

FORMONT Maxime, *L'Énervée*, Paris, A. Lemerre, 1903.

GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Cent ans de solitude*, trad. Carmen Durand et trad. Claude Durand, Paris, Seuil, 1968.

GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831.

HUGO Victor, « Préface », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1827], p. 75-76.

LAMBERT Louis, *Prélude à l'apocalypse ou les Derniers chevaliers du Graal*, Limoges, Critérion, 1982.

LODGE David, *Changement de décor*, trad. Maurice Couturier et trad. Yvonne Couturier, Paris, Marseille, Rivages, coll. « Rivages poche », 1991.

MILTON John, *Le Paradis perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Renault et Cie, 1861.

QUINET Edgar, *Napoléon, poème*, Paris, A. Dupont, 1836.

REAGE Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Pauvert, 1957.

SAND George, *Agendas, III : 1862-1866*, Paris, J. Touzot, 1992.

SCOTT Walter, *Waverley. Rob-Roy. La Fiancée de Lammermoor*, trad. Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1981.

THEVENOT André, *L'Épopée de l'Empire : poëme*, Paris, Breteau, 1844.

ZOLA Émile, *Nana*, Paris, Charpentier, 1880.

Adaptations cinématographiques et séries

Buffy contre les vampires, 144 épisodes, The WB 1997-2001, UPN 2001-2003.

Charmed, 178 épisodes, The WB, 1998-2006.

Cursed, 10 épisodes, Netflix, 17 juillet 2020.

Game of Thrones, HBO, 73 épisodes, 2011-2019.

Harry Potter, adaptation cinématographie en 8 volets : Chris Columbus, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Warner Bros Pictures, 2001 et *Harry Potter et la chambre des secrets*, Warner Bros Pictures, 2002. Alfonso Cuarón, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Warner Bros Pictures, 2004. Mike Newell, *Harry Potter et la coupe de feu*, Warner Bros Pictures, 2005. David Yates, *Harry Potter et l'ordre du phénix*, Warner Bros Pictures, 2007, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Warner Bros Pictures, 2009, *Harry Potter et les reliques de la mort partie 1*, Warner Bros Pictures, 2010, et *Harry Potter et les reliques de la mort partie 2*, Warner Bros Pictures, 2011.

Le Seigneur des anneaux, adaptation cinématographie en trois volets : Peter Jackson, *La Communauté de l'Anneau,* New Line Cinema, 2001, *Les Deux Tours*, New Line Cinema, 2002, *Le Retour du roi*, New Line Cinema, 2003.

Twilight, adaptation cinématographie en 5 volets : Catherine HARDWICKE, *Fascination*, 2008, Chris WEITZ, *Tentation*, 2009, David SLADE, *Hésitation*, 2010, Bill CONDON, *Révélation partie 1*, 2011 et *Révélation partie 2*, 2012.

Xéna, la guerrière, 134 épisodes, Syndication, 1995-2001.

Réception française

Articles de presse, revues littéraires, fanzines

ALLERTON PARKER Robert, « Such Pulp As Dreams Are Made On (H. P. Lovecraft and Clark Ashton Smith) », *VVV*, nº 2-3, mars 1943, p. 62-66.

ALTAIRAC J. (dir.), *Jacques Bergier. L'Aube du magicien*, Paris, L'Œil du sphinx, coll. « Les dossiers du réalisme fantastique », vol. 1, 2008, vol. 2, 2016.

ANDREVON Jean-Pierre, « *L'Epée enchantée* par Marion Zimmer Bradley », *Fiction*, nº 342, août 1983, p. 180.

ANDREVON Jean-Pierre, « *La Flûte de verre froid*, de Julia Verlanger », *Fiction*, nº 276, janvier 1977, p. 176.

ANDREVON Jean-Pierre, « *Les Portes sans retour*, de Julia Verlanger », *Fiction*, nº 273, octobre 1976, p. 183.

ANDREVON Jean-Pierre, « *Le Tarnier de Gor* et *Le Banni de Gor*, par John Norman », *Fiction*, nº 269, mai 1976, p. 181-182.

ANDREVON Jean-Pierre et BARLOW George W., « A lire ou pas », *Fiction*, nº 176, janvier 1977, p. 157-187.

BARETS Stan, « Une succursale de la science-fiction nommée heroic fantasy », *Orbites*, nº 2, mai 1982, p. 134-143.

BARLOW George W., « *La Chaîne de feu*, de Kurt Steiner », *Fiction*, nº 276, janvier 1977, p. 175.

BARLOW George W., « *Le Chant des astronautes* et *Les Dieux verts*, de Charles et Nathalie Henneberg », *Fiction*, nº 266, février 1976, p. 157-158.

BARLOW George W., « *Aycha* par H. Rider Haggard », *Fiction*, nº 254, février 1975, p. 151-154.

BAUMAL Francis, « Les œuvres critiques et philosophiques », *Revue mensuelle des lettres françaises*, nº 21, 1 mars 1921, p. 64-73.

BEAUNIER André, « Mouvement littéraire », *La Revue politique et littéraire*, nº 27, 30 décembre 1899, p. 27-29.

BERGIER Jacques, « Lovecraft, ce grand génie venu d'ailleurs », *Planète*, nº 1, 1961, p. 43-46.

BERTRAND Serge-André, « Diagonales », *Fiction*, nº 236, août 1973, p. 147-161.

BERTRAND Serge-André, « Thomas Burnett Swann : La Forêt de l'éternité et Au temps du Minotaure », *Fiction*, nº 236, août 1973, p. 151.

BILLY André, « Lovecraft : Edgar Poe du XXe siècle », *Le Figaro littéraire*, 28 octobre 1961, p. 4.

BLANC Bernard, « Le Sorcier de Terremer, Les Tombeaux d'Atuan, L'Ultime rivage, de Ursula K. Le Guin », *Fiction*, nº 282, août 1977, p. 176.

BOUYER Louis, « Le Seigneur des Anneaux. Une nouvelle épopée ? », *La Tour Saint-Jacques*, nº 13-14, avril 1958.

BOZZETTO Roger et GUIOT Denis, « Lectures fantastiques », *Fiction*, n° 301, mai 1979, p. 157-160.

BOZZETTO Roger, « Marvelous Fantasy », *Fiction*, n° 299, mars 1979, p. 157-158.

BOZZETTO Roger, « Lumière noire », *Fiction*, n° 297, janvier 1979, p. 163-164.

BUARD Jean-Luc, « Lovecraft et Larousse », *Karpath*, n° 3/4, 1990, p. 70-74.

BURGUET F. A., « Le Livre du mois : Titus d'Enfer », *Le Magazine Littéraire*, juin 1974, p. 29.

BUSNEL François, « Edito », *Lire, hors-série*, n° 20, avril 2015, p. 5.

CHAZAL Claire, « Le Grand entretien de Claire Chazal : Alain Damasio », *Lire*, n° 481, 28 novembre 2019, p. 36-41.

CLERC Anne et SAGNET Hélène, « Nous sommes éveillés ! », *Lecture Jeune*, n° 131, septembre 2009, p. 12-16.

CLERC Anne et SAGNET Hélène, « Rencontre avec Pierre Bottero », *Lecture Jeune*, n° 131, septembre 2009, p. 8-11.

COCTEAU Jean, « Books of 1954: A symposium », *The Observer*, 26 décembre 1954, p. 8.

COMBALLOT Richard, « Entretien avec Sylviane Corgiat et Bruno Lecigne », *Fiction*, n° 355, octobre 1984, p. 142-152.

COMBALLOT Richard, « Yves et Ada Rémy : sur les traces des soldats de la mer », *Bifrost*, n° 79, 20 juillet 2015, p. 144-177.

DARRAS Jacques, « La Force dissidente du roman », *Esprit*, n° 1667, juillet 1985, p. 39-50.

DARRAS Jacques, « La Voie royale de l'imaginaire », *Esprit*, n° 1667, juillet 1985, p. 5-18.

DE BECHADE Thierry, « Entretien avec Jacques Bergier », *L'Œil du Golem*, vol. 2-3, 1976, p. 29-33.

DELAHAYE Antoine, « Le Chevalier. Haut-royaume T.1 », *Bifrost*, n° 72, octobre 2013, p. 90.

DELORME Stéphane, « L'usine à fantasy ne fait pas rêver », *Les Cahiers du cinéma*, n° 763, février 2020, p. 26-31.

DERMITZEL Tchalaï, « Christia Sylf, romancière des "faims essentielles" », *Question de*, n° 32, octobre 1979, p. 132-133.

DEUTSCH Michel, « Lovecraft ou la Mythologie », *Esprit*, n° 253, 1957, p. 256-266.

DEVAUX C. E., « Editorial », *Weird*, n° 5, juillet 1986, p. 3-4.

DOKE Sara, « Les Derynis. Le Calvaire de Gwynedd », *Phénix*, n° 50, mars 1999, p. 483-484.

DOREMIEUX Alain, « Norman Spinrad : Rêve de fer », *Fiction*, n° 241, janvier 1974, p. 172-173.

DUC Pierre, « Chronique des livres », *Le Monde illustré*, n° 2229, 16 décembre 1899, p. 17.

DUPRAY Paul, « La Vie littéraire », *La Grande revue*, vol. 33, 15 janvier 1905, p. 202-245.

DURASTANTI Pierre-Paul, « Vazkor par Tanith Lee », *Fiction*, n° 353, août 1984, p. 179-180.

ELSEN Claude, « Les Mains du Manchot, par Marianne Andrau », *Nouvelle Revue française*, n° 11, 2 novembre 1953, p. 912-913.

ERNEST-CHARLES Jean, « La Vie littéraire », *La Grande revue*, vol. 50, 10 juillet 1908, p. 195-205.

ERNOULT Claude, « Lovecraft, ou le Mythe en Révolution », *Les Lettres Nouvelles*, XXI, 1954, p. 664-671.

GIULIANI Pierre, « Notes sur l'heroic fantasy », *Orbites*, n° 2, mai 1982, p. 144-150.

GOIMARD Jacques, « Un genre anglo-saxon : l'heroic fantasy », *Le Monde (supplément littéraire)*, n° 7922, 4 juillet 1970, p. VIII.

G. V., « Louis Paul-Dubois », *Revue Des Deux Mondes*, janvier 1939, p. 466-469.

HUET Virginie, « Aubusson, l'art au tapis », *Connaissance des arts*, Hors-série. Les Métiers d'art en France 2019, mars 2019, p. 92-95.

JAKMAKEJIAN Aurélia, « Science-fiction : la ruée vers la fantasy », *Livres Hebdo*, n° 427, mai 2001, p. 65-70.

JAWORSKI Philippe, « Un rêve d'espace à l'état pur », *La Quinzaine Littéraire*, juin 1977, p. 7-8.

JOUANNE Emmanuel, « Les Danseurs d'Arun par Elizabeth Lynn », *Fiction*, n° 331, août 1982, p. 203-204.

KLEIN Gérard, « Réponse à la femme qui écrit plus vite que son ombre... », *Nous les Martiens*, n° 22, septembre 1992, p. 39-47.

KLEIN Gérard, « A l'auteur inconnu X », *Nous les Martiens*, n° 21, février 1992, p. 40-48.

KLEIN Gérard, « Réflexion sur des livres-univers », *Fiction*, n° 204, décembre 1970, p. 141-144.

KLEIN Gérard, « Bilbo ou le prophète du Seigneur des Anneaux », *Fiction*, n° 188, août 1969, p. 147-152.

KLEIN Gérard, « Les Soldats de la mer par Yves et Ada Rémy », *Fiction*, n° 181, janvier 1969, p. 142-143.

KLEIN Gérard, « Philip José Farmer ou Comment devenir un petit dieu (2) », *Fiction*, n° 175, juin 1968, p. 131-137.

KOCK Marie, « SF & Fantasy : une affaire de femmes », *Livres Hebdo*, n° 763, février 2009, p. 76-81.

KURZAWA Frédéric, « Les Dames du lac de Marion Zimmer Bradley », *Fiction*, n° 381, décembre 1986, p. 171-172.

LACHAUSSEE Catherine, « Merveilles et Démons, Lord Dunsany, traduit de l'anglais par Julien Green », *Nuit Blanche, magazine littéraire*, n° 46, 1991, p. 42.

LARBAUD Valery, « A propos de *She* et de *L'Atlantide* », *Nouvelle Revue française*, XIX, n° 80, 1 mai 1920.

LA VALETTE Phalène de, « La Stratégie Ender (1985). La Guerre est un jeu d'enfant », *Le Point Pop*, nº 4, octobre 2018, p. 86-93.

LECIGNE Bruno, « La Forteresse par Pierrette Fleutiaux », *Fiction*, nº 323, novembre 1981, p. 166-167.

LEHMAN Serge, « Les Mondes perdus de l'anticipation française », *Le Monde diplomatique*, juillet 1999, p. 28-29.

LIGNY Jean-Marc, « La Saga des runes par Michael Moorcock », *Fiction*, nº 311, septembre 1980, p. 160-161.

LION Jean-Pierre, « Le Trône de fer », *Bifrost*, nº 11, décembre 1998, p. 55-56.

LUMET Louis, « Semaine littéraire », *La Petite République*, 6 février 1905, p. 3.

MARSAN Stéphane, « Bragelonne, épisode 5 », *Fantasy*, Paris, Bragelonne, 2005, p. 9-18.

MOREAU Charles, « La Captive de Gor, par John Norman », *Fiction*, nº 364, juillet 1985, p. 181.

MURAIL Lorris, « Des chevaliers et des sorciers », *Le Magazine Littéraire*, nº 88, mai 1974, p. 23-25.

NICOT Stéphanie, « Au royaume des aveugles les borgnes sont rois », *Fiction*, nº 339, avril 1983, p. 169-171.

NICOT Stéphanie, « Heroic-fantasy : le temps des petites frappes est venu ! », *Fiction*, nº 333, octobre 1982, p. 173-175.

NOLANE Richard D., « Un brin de fantasy », *Fiction*, nº 339, avril 1983, p. 166-168.

PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, « Un conteur irlandais : Lord Dunsany, le maître du merveilleux », *Revue des deux mondes*, vol. 16, nº 4, 15 août 1933, p. 893-919.

PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, « M. Yeats et le mouvement poétique en Irlande », *Revue des deux mondes*, vol. 53, nº 3, 1 octobre 1929, p. 558-582.

PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, *Le Drame irlandais et l'Irlande nouvelle*, Paris, Perrin, 1927.

PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, *Contemporary Ireland*, Dublin, Maunsel & Company, 1908.

PAUL-DUBOIS Louis François Alphonse, *L'Irlande contemporaine et la question irlandaise*, Paris, Perrin, 1906.

PLATT Hans-Claudius, « Entretien avec... Julia Verlanger », *Lunatique*, nº 20, février 1966, p. 6-8.

RACHILDE, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, nº 181, 1 janvier 1905, p. 100-104.

RACHILDE, « Revue du mois. Les romans », *Le Mercure de France*, nº 121, 1 janvier 1900, p. 189-197.

REBOUSSIN Didier, « Interview de Nathalie Henneberg », *Axolotl*, nº 1, décembre 1974, p. 3-10.

RENARD Jean-Bruno, « Le Public de la science-fiction », *Science-fiction*, nº 5, octobre 1985, p. 138-165.

RICHE Daniel, « L'heroic fantasy en question. Dialogue de sourds », *Orbites*, nº 2, mai 1982, p. 133.

ROURE Benjamin, « L'imaginaire au pouvoir », *Livres Hebdo*, nº 1266, juin 2020, p. 41-49.

RUAUD André-François, « Célubée par Isabelle Hausser », *Fiction*, nº 378, septembre 1986, p. 175.

RUAUD André-François, « Heroic-fantasy : savent-ils de quoi ils parlent ? », *Fiction*, vol. 335, décembre 1982, p. 163-165.

RUAUD André-François, « Quatre romans français de fantasy », *Weird*, nº 8, décembre 1986, p. 27-30.

RUAUD André-François et MARCEL Patrick, « Editorial à quatre mains... », *Yellow Submarine*, nº 86, novembre 1991, p. 3-4.

SANVOISIN Eric, « Le Forban de Gor, par John Norman », *Fiction*, nº 381, décembre 1986, p. 168.

SANVOISIN Eric, « Anackire par Tanith Lee », *Fiction*, nº 366, septembre 1985, p. 170-171.

SCHMIDT Albert-Marie, « Auront-ils la patience ? », *Chroniques de « Réforme », 1945-1966*, Lausanne, Rencontre, coll. « Bibliothèque Rencontre des lettres anciennes et modernes », 1970, p. 320-324.

SCHMIDT Albert-Marie, « Créatures nimbées », *Chroniques de « Réforme », 1945-1966*, Lausanne, Rencontre, coll. « Bibliothèque Rencontre des lettres anciennes et modernes », 1970, p. 263-267.

THEOBALD G. F., « L'Héroïc-fantasy ? Pas de problèmes ! », *Weird*, nº 1, octobre 1985, p. 23-29.

TRARIEUX Gabriel, « Les Centaures », *La Petite Gironde*, 21 janvier 1905, p. 1.

VALERY Francis, « Renouveau du fantastique », *Fiction*, nº 311, octobre 1980, p. 165-166.

VANNOZ Léon, « Un romancier poète : M. Gabriel Sarrazin », *Revue bleue*, XIX, nº 6, 7 février 1903, p. 175-180.

VENAISSIN Gabriel, « Les Livres. Futur féminin », *Esprit*, avril 1954, p. 628-631.

VERLANGER Julia, « Lire de la SF française et mourir... D'ennui », *A la poursuite des SFFans*, nº 5, 1977, p. 49-50.

VONARBURG Elisabeth, « Commentaires sur l'article de Gérard Klein », *Nous les Martiens*, nº 22, septembre 1992, p. 34-39.

WAUTERS Bruno et STERNBERG Jacques, « Faut-il brûler les anthologies Planète ? », *Fiction*, nº 142, septembre 1965, p. 126-131.

Préfaces et postfaces critiques

BARBEY D'AUREVILLY Jules, « Préface », *Le Vice suprême*, Paris, Les Editions du Monde moderne, 1926, p. VII-XX.

BAUDOU Jacques, « Préface », *La Trilogie de Wielstadt*, Paris, Pocket, coll. « Fantasy », 2011, p. 7-9.

BERGIER Jacques, « Le Monde de Nathalie Henneberg », *L'Opale entydre*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Dans l'épouvante », 1971, p. 7-9.

CHARROUX Robert, « Brûleriez-vous Sylf ? », *Kobor Tigan't*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 7-8.

ALAIN CHEVRIER, « Postface », *Contes des yeux fermés*, Paris, Séguier, 1996, p. 123-162.

FRAYSSE Thierry, « Préface », *Soroé, reine des Atlantes*, Paris, Callidor, coll. « L'âge d'or de la fantasy », 2020, p. VII-XXV.

FRAYSSE Thierry, « Celle qui cueillait des fleurs en Atlantide », *Les Dieux verts*, Paris, Callidor, 2018, p. VII-XVIII.

FUMAROLI Marc, « Préface », *Célubée*, Paris, Editions de Fallois, 2000, p.I-IV.

FUMAROLI Marc, « Préface », *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1984, p. 9-72.

HETZEL Pierre-Jules, « Avertissement de l'éditeur », in Jules VERNE (dir.), *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1867, p. 1-2.

KLEIN Gérard, « Préface », in Samuel R. DELANY, *L'Intersection Einstein*, Paris, Le Livre de Poche, 1997. EN ligne : [https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lp27193.html], consulté le 3 octobre 2022.

LECONTE Marianne, « Une Autre, Femme », in Marianne LECONTE (dir.), *Femmes au futur*, Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout Science-fiction », 1976, p. 257-279.

UNBEKANNT Artikel, « De rouille et d'os ? Justine Niogret, forcément. », *Vers le pays rouge*, Encino (Californie), Black Coat Press, coll. « Rivière blanche », 2018, p. 5-8.

Critique endogène et para-universitaire

BARILLIER Étienne, *Steampunk !*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2010.

BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*, Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, coll. « Les maîtres de l'imaginaire », 2000.

BARONIAN Jean-Baptiste, *Un Nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque fantastique », 1977.

BAUDOU Jacques, *L'Encyclopédie de la fantasy*, Paris, France, Fetjaine, 2009.

BAUDOU Jacques, *La Fantasy*, Paris, France, PUF, 2005.

BAUDOU Jacques, « Tolkienneries », *Les Cahiers de l'imaginaire*, nº 6, juin 1982, p. 63-64.

BEALU Marcel, « Une multitude d'immensités par-delà le profond sommeil », in François TRUCHAUD (dir.), *H.P. Lovecraft*, Paris, Cahiers de L'Herne, 1969, p. 177-178.

BERGIER Jacques, *Je ne suis pas une légende*, Paris, Retz, 1978.

BERGIER Jacques, *Admirations*, Paris, Christian Bourgois, 1970.

BETAN Julien et COLSON Raphaël, *Zombies !*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2009.

COLIN Fabrice, « Passé simple », in Karen HABER (dir.), *Méditations sur la Terre du Milieu*, Paris, Bragelonne, 2003, p. 259-265.

COSTES Guy, ALTAIRAC Joseph, ÉTHUIN Philippe et MURA Philippe, *Rétrofictions : encyclopédie de la conjecture romanesque rationnelle francophone, de Rabelais à Barjavel, 1532-1951*, Paris, Encrage, 2018.

DABAT Sophie et ARMSTRONG Kelley, *Bit-lit ! L'amour des vampires*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des mirroirs », 2010.

JOSHI Sunand Tryambak, *Je suis Providence : vie et œuvre de H.P. Lovecraft*, trad. Thomas Bauduret, trad. Erwan Devos et trad. Florence Dolisi, Chambéry, Éditions ActuSF, 2019, vol.2.

FAYE Estelle, « Point de vue : Fantasy française », in Anne BESSON (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 151-152.

GABORIT Mathieu, « Ombres et silences », in Karen HABER (dir.), *Méditations sur la Terre du Milieu*, Paris, Bragelonne, 2003, p. 253-257.

KLEIN Gérard, « Le Procès en dissolution de la SF, intenté par les agents de la culture dominante », *Europe*, nº 580-581, août 1977, p. 145-155.

KLEIN Gérard, « Entre le fantastique et la science-fiction, Lovecraft », in François TRUCHAUD (dir.), *Lovecraft*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1969, p. 47-74.

KLOCZKO E.J. (dir.), *Tolkien en France*, Argenteuil, Les éditions Arda, 1998.

LAFFONT Robert, *Robert Laffont, éditeur*, Paris, Robert Laffont, coll. « Un Homme et son métier », 1974.

MARTIN Stéphane et PAHLISCH Colin, *La Croisée des souffles : La horde du contrevent d'Alain Damasio*, Lausanne, Archipel, coll. « Archipel », 2013.

PARISOT Henri, *Lewis Carroll*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1971.

PAUWELS Louis et BERGIER Jacques, *Le Matin des magiciens : introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, 1960.

RUAUD André-François, *Cartographie du merveilleux : guide de lecture*, Paris, Denoël, coll. « Folio SF », 2001.

RUAUD André-François (dir.), *Le Dico féerique*, 4 volumes, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2009-2014.

RUAUD A.-F. (dir.), *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, Lyon, Les Moutons électriques, 2004.

RUAUD A.-F. (dir.), *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2015.

ST EPONDYLE Antoine, DAMASIO Alain et BOST-FIEVET Mélanie, *L'Etoffe dont sont tissés les vents : une analyse de La Horde du contrevent d'Alain Damasio*, Rennes, Goater, coll. « Rechute », 2019.

SACCARDI Marc, *Amateur d'insolite et scribe de miracles : Jacques Bergier, 1912-1978*, Paris, L'Œil du sphinx, 2008.

STERNBERG Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain Vague, 1958.

TRUCHAUD F. (dir.), *H. P. Lovecraft*, Paris, Cahiers de L'Herne, 1969.

VERSINS Pierre, *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972.

VINCENT Jérôme, *Le Petit guide à trimbaler de la fantasy*, Chambéry, France, ActuSF, 2011.

Manuels et documentation scolaire

ABENSOUR C. (dir.), *Passeurs de textes. Français 3e*, Paris, Le Robert, 2016.

ABENSOUR C. (dir.), *Passeurs de textes. Français 5e*, Paris, Le Robert, 2016.

BERTAGNA C. et CARRIER-NAYROLLES F. (dir.), *Fleurs d'encre. Français 3e*, Vanves, Hachette éducation, 2016.

EDUSCOL, *Lectures à l'École : des listes de référence*, [https://eduscol.education.fr/114/lectures-l-ecole-des-listes-de-reference], consulté le 18 juillet 2022.

GEMEY Karine, *Mini projet Harry Potter : School and Magic - Mission Langues vivantes - Académie de Rouen Anglais 1er degré*, [https://mission-langues-76.spip.ac-rouen.fr/spip.php?article120], consulté le 15 juillet 2022.

GUILMINOT Aurélie et GUILMINOT Camille, *Escape Game – Harry Potter*, [http://maths.ac-amiens.fr/499-escape-game-harry-potter.html], consulté le 15 juillet 2022.

LUDÜN Mats, *La Fantasy*, Paris, France, Ellipses, 2006.

RANDANNE F. (dir.), *L'Envol des lettres. Français 3e*, Paris, Belin, 2016.

RANDANNE F. (dir.), *L'Envol des lettres. Français 5e*, Paris, Belin, 2016.

RANDANNE F. (dir.), *L'Envol des lettres. Français 6e*, Paris, Belin, 2016.

SERRET Mélanie, *L'IRD avec Harry Potter*, [http://profdoc.discipline.ac-lille.fr/enseigner/scenarios-mutualises-2/mutualisation-education-aux-medias-et-a-linformation/irdhp], consulté le 15 juillet 2022.

Webzines, forums et ressources en ligne

ACADEMIA, *Université de Lorraine : jugement et sanction exemplaires*, [https://academia.hypotheses.org/34266], consulté le 28 juillet 2022.

ACTUALITTE, *Affaire Marsan : huit autrices de Bragelonne "rappellent la société à ses obligations"*, [https://actualitte.com/article/100521/tribunes/affaire-marsan-huit-autrices-de-bragelonne-rappellent-la-societe-a-ses-obligations], consulté le 19 août 2022.

ACTUALITTE, *Affirmer à Stéphanie Nicot "confiance, estime et fidélité"*, [https://actualitte.com/article/107018/tribunes/affirmer-a-stephanie-nicot-confiance-estime-et-fidelite], consulté le 19 août 2022.

ACTUALITTE, *Leila Slimani veut écrire "le plus grand roman français de fantasy"*, [https://actualitte.com/article/28170/insolite/leila-slimani-veut-ecrire-le-plus-grand-roman-francais-de-fantasy], consulté le 3 août 2022.

ACTUALITTE, *Octobre, mois de l'Imaginaire, la littérature de demain*, [https://actualitte.com/dossier/161/litteratures-imaginaire-octobre-mois], consulté le 7 juillet 2022.

ACTUSF, *Imaginales - Stéphanie Nicot revient sur son éviction*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/imaginales-st%C3%A9phanie-nicot-revient-sur-son-%C3%A9viction], consulté le 19 août 2022.

ACTUSF, *Imaginales 2015 : Conférence Julien Gracq*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Imaginales-2015-Conference-Julien], consulté le 26 août 2022.

ACTUSF, *Imaginales 2011 : Hommage à Pierre Bottero*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Imaginales-2011-Hommage-a-Pierre], consulté le 2 avril 2020.

ACTUSF, *Interview d'Erik L'Homme*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-3003], consulté le 11 février 2020.

ACTUSF, *Le merveilleux-scientifique par Fleur Hopkins*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/le-merveilleux-scientifique-par-fleur-hopkins], consulté le 27 juillet 2019.

ACTUSF, *Observatoire de l'imaginaire 2019*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/observatoire-de-limaginaire-2019], consulté le 8 juillet 2022.

ACTUSF - FORUMS, *Alain Damasio et vous...*, [http://www.actusf.com/forum/viewtopic.php?p=140625#140625], consulté le 10 août 2022.

ACTUSF – FORUMS, *L'Appel de l'imaginaire*, [http://www.actusf.com/forumimaginaire/index.php], consulté le 8 juillet 2022.

AGENCE REGIONALE DU LIVRE - PROVENCE ALPES COTE D'AZUR, *Une nouvelle médiathèque dans un écrin de verdure*, [https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/blog/une-nouvelle-mediathegraveque-dans-un-ecrin-de-verdure-2512], consulté le 2 avril 2020.

ANDARTA PICTURES, *Projets*, [https://www.andarta-pictures.com/development?lang=fr], consulté le 3 avril 2020.

ANG-CHO Marc, *Interview d'Estelle Faye*, [https://leschroniquesduchroniqueur.wordpress.com/2022/02/07/interview-destelle-faye/], consulté le 11 août 2022.

ANG-CHO Marc, *Interview de Charlotte Bousquet*, [https://leschroniquesduchroniqueur.wordpress.com/2021/03/19/interview-de-charlotte-bousquet/], consulté le 18 août 2022.

ANG-CHO Marc, *Khanaor, de Francis Berthelot*, [https://leschroniquesduchroniqueur.wordpress.com/2018/09/07/khanaor-de-francis-berthelot/], consulté le 7 avril 2022.

ANONYME, *Rencontre avec Frank Krebs, un écrivain fantastique*, [http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fcolleges.ac-rouen.fr%2Fdunant-evreux%2FSPIP%2Fspip.php%3Farticle267], consulté le 11 février 2020.

APOPHIS, *Fantasy non-médiévale / d'inspiration extra-européenne / aux thématiques sociétales*, [https://lecultedapophis.com/2020/05/09/fantasy-non-medievale-dinspiration-extra-europeenne-aux-thematiques-societales-la-fantasy-de-demain-existe-en-fait-depuis-avant-hier/], consulté le 16 août 2022.

ASEED SORBONNE, *Grands procès*, [https://aseedsorbonne.com/grands-proces/], consulté le 14 juillet 2022.

AUDOIN-MAMIKONIAN Sophie, *L'Étrange auteur,* [https://www.taraduncan.com/sam-l-etrange-auteur/], consulté le 10 février 2020.

AUDOIN-MAMIKONIAN Sophie, *Vous les FANS !!!!*, [https://web.archive.org/web/20130412165715/http://www.taraduncan.com/blog/archives/206], consulté le 26 mars 2020.

BABELIO, *Littératures de l'imaginaire : le lecteur disséqué*, [https://babelio.wordpress.com/2017/10/10/litteratures-de-limaginaire-le-lecteur-disseque/], consulté le 30 août 2022.

BABELIO – FORUMS, *Pourquoi la fantasy française se vend mal*, [https://www.babelio.com/groupes/350/Club-Fantastique-et-Fantasy/forums/730/Questions-avis-impressions-recherches-livres-Fa/22010/Pourquoi-la-fantasy-francaise-se-vend-mal], consulté le 6 juin 2019.

BAILLY Samantha, *Profil Twitter*, [https://twitter.com/Samanthabailly/status/1131969766946689026], consulté le 8 août 2022.

BBC NEWS, *Officers discover sex-slave cult*, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4996410.stm], consulté le 19 juillet 2021.

BEIRAMAR Emmanuel, *Stéphane Marsan : Dix ans d'édition*, [http://www.fantasy.fr/interviews/view/37], consulté le 14 avril 2022.

BEIRAMAR Emmanuel, *Stéphane Marsan ou la genèse de Milady*, [http://www.fantasy.fr/interviews/view/152/stephane-marsan-ou-la-genese-de-milady], consulté le 19 mai 2022.

BIBLIOBS, *Harry Potter est un bâtard*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130920.OBS7871/harry-potter-est-un-batard.html], consulté le 28 juillet 2022.

BONNAVENT Emmanuelle, *Entretien avec Stéphane Marsan de Bragelonne – seconde partie*, [https://barbacom.fr/entretien-avec-stephane-marsan-de-bragelonne-seconde-partie/], consulté le 19 mai 2022.

BOOK EN STOCK, *1ère interview de Nathalie Dau*, [https://www.bookenstock.fr/2017/04/1ere-itv-de-nathalie-dau.html], consulté le 22 septembre 2022.

BOTTICELLI Marion, *Imaginaire : un « mauvais genre » littéraire à haut potentiel*, [https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/imaginaire-un-mauvais-genre-litteraire-a-haut-potentiel_3351183.html], consulté le 24 avril 2020.

BOUHADJERA Hocine, *Littératures de l'imaginaire : le profil des lecteurs*, [https://actualitte.com/article/105980/edition/litteratures-de-l-imaginaire-le-profil-des-lecteurs], consulté le 30 août 2022.

BOUHADJERA Hocine, *SF, Fantasy... qu'importe : "La littérature n'est pas réductible à des cases"*, [https://actualitte.com/article/105643/edition/sf-fantasy-qu-importe-la-litterature-n-est-pas-reductible-a-des-cases], consulté le 27 septembre 2022.

BOURDAIS Sophie, *Le "Seigneur des Anneaux" de Tolkien se rhabille de mots neufs*, [https://www.telerama.fr/livre/le-seigneur-des-anneaux-se-rhabille-de-mots-neufs,123212.php], consulté le 26 août 2022.

BNF, *La Fantasy à l'honneur*, [https://www.bnf.fr/fr/la-fantasy-lhonneur], consulté le 3 août 2022.

BRAGELONNE – FORUMS, *Pourquoi la fantasy française se vend mal ?*, [https://forum.bragelonne.fr/viewtopic.php?f=16&t=20&sid=3bd8b300619bc266ab9595047720e8ad], consulté le 6 juin 2019.

BULLEDOP, *Ces livres que tout le monde aime et que j'ai JAMAIS finis !*, [https://www.youtube.com/watch?v=51P4ZxDzdbw], consulté le 5 septembre 2022.

CALAMEO, *L'Observatoire de l'imaginaire - étude de lectorat 2021*, [https://www.calameo.com/books/0061615678078ef046723], consulté le 30 août 2022.

CARIO Erwan, *Alain Damasio : « Ils pourraient tout détruire sur la ZAD que les gens reviendraient »*, [https://www.liberation.fr/debats/2018/07/22/alain-damasio-ils-pourraient-tout-detruire-sur-la-zad-que-les-gens-reviendraient_1668128/], consulté le 19 août 2022.

CAVIGLIOLI David, *GL'ÖTH ARWAK WIRÙTH NIONK NIONK !*, [https://www.nouvelobs.com/magazine/20140522.OBS8084/gl-oth-arwak-wiruth-nionk-nionk.html], consulté le 2 août 2022.

CAVIGLIOLI David, *Jacques Abeille, « En France, on condamne l'imagination »*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111117.OBS4761/jacques-abeille-en-france-on-condamne-l-imagination.html], consulté le 14 février 2022.

CERLI, *Présentation du CERLI*, [http://cerli.wifeo.com/presentation.php], consulté le 27 juillet 2022.

CERLI, *Les colloques du CERLI*, [http://cerli.wifeo.com/colloques-archives.php], consulté le 27 juillet 2022.

CHASTELLIERE Emmanuel, *Attention, scoop : la fantasy n'existe pas !*, [http://www.elbakin.net/edition/Attention-scoop-la-fantasy-n-existe-pas], consulté le 7 juin 2022.

CHASTELLIERE Emmanuel, « La Geste du sixième royaume », *Bifrost*, n°65, janvier 2012. En ligne : [https://www.belial.fr/blog/la-geste-du-sixieme-royaume], consulté le 3 octobre 2022.

CHERY Lloyd, *Trois romans de fantasy à dévorer en août*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/trois-romans-de-fantasy-a-devorer-en-aout-05-08-2019-2328417_2920.php], consulté le 15 août 2019.

CHERY Lloyd, *Pourquoi la fantasy française se vend mal*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/livres/pourquoi-la-fantasy-francaise-se-vend-mal-24-05-2019-2314828_2945.php], consulté le 6 juin 2019.

CHERY Lloyd, *« Conan a inventé tous les codes de la fantasy moderne »*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/conan-a-invente-tous-les-codes-de-la-fantasy-moderne-20-09-2018-2252870_2920.php], consulté le 16 juillet 2021.

CHERY Lloyd, *Défenseurs de toutes les littératures de l'Imaginaire, unissez-vous !*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/defenseurs-de-toutes-les-litteratures-de-l-imaginaire-unissez-vous-27-03-2017-2115051_2920.php], consulté le 8 juillet 2022.

CHERY Lloyd et DE LA VALETTE Phalène, *« Aujourd'hui, écrire du Seigneur des anneaux serait démodé »*, [https://www.lepoint.fr/pop-culture/aujourd-hui-ecrire-du-seigneur-des-anneaux-serait-demode-18-12-2018-2280371_2920.php], consulté le 13 mai 2022.

CITE INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE D'AUBUSSON, *L'Imaginaire de Hayao Miyazaki en tapisserie d'Aubusson*, [https://www.cite-tapisserie.fr/fr/expositions/limaginaire-de-hayao-miyazaki-en-tapisserie-daubusson], consulté le 12 juillet 2022.

COLLECTIF, *Tara Duncan News*, [https://madmagz.com/fr/magazine/386902], consulté le 30 mars 2020.

COLLOQUE ANTIQUITE SFFF, *Programme du colloque*, [http://colloque-antiquite-sfff.over-blog.org/article-programme-du-colloque-103683304.html], consulté le 28 juillet 2022.

COMBET Claude, *Décès de Pierre Bottero*, [https://www.livreshebdo.fr/article/deces-de-pierre-bottero], consulté le 31 mars 2020.

DAVID Coralie, *Ressources / Entretiens*, [http://www.lapinmarteau.com/ressources-entretiens/], consulté le 21 avril 2022.

DAVOUST Lionel, *Évanégyre*, [https://lioneldavoust.com/evanegyre], consulté le 16 août 2022.

DAVOUST Lionel, *Ne faisons (surtout) pas une rentrée littéraire de l'imaginaire*, [https://lioneldavoust.com/2017/ne-faisons-surtout-pas-une-rentree-litteraire-de-limaginaire], consulté le 8 juillet 2022.

DE LARMINAT Astrid, *Harry Potter entre à Sciences Po*, [https://www.lefigaro.fr/livres/2013/09/12/03005-20130912ARTFIG00512-harry-potter-entre-a-sciences-po.php], consulté le 28 juillet 2022.

DE LEUSSE-LE-GUILLOU Sonia, *Entretien avec Alain Nevant (Bragelonne) | Lecture Jeunesse*, [http://www.lecturejeunesse.org/articles/entretien-avec-alain-nevant-bragelonne/], consulté le 18 mai 2022.

DE VEZINS Véziane, *Harry Potter a-t-il donné le goût de la lecture aux enfants ?*, [https://www.lefigaro.fr/ouinon/2007/07/11/01009-20070711ARTFIG90169-harry_potter_a_t_il_donne_le_gout_de_la_lecture_aux_enfants.php], consulté le 19 juillet 2022.

DEBAQUE Mérédith, *Pour une fantasy autre ?*, [http://blog.moutons-electriques.fr/2020/05/07/pour-une-fantasy-sans-princesses-ni-royaumes/], consulté le 16 août 2022.

DUHART Justine, *TAG | Ces livres que je n'ai toujours pas lus (top 5)*, [https://www.youtube.com/watch?v=FhPCHqazZXA], consulté le 5 septembre 2022.

DUPONT-BESNARD Marcus, *Hervé Le Tellier (L'Anomalie) : « J'ai toujours aimé la science-fiction »*, [https://www.numerama.com/pop-culture/1005154-herve-le-tellier-lanomalie-jai-toujours-aime-la-science-fiction.html], consulté le 11 juillet 2022.

ÉDITIONS LA VOLTE, *Profil Facebook*, [https://www.facebook.com/editions.lavolte], consulté le 3 août 2022.

ELBAKIN, *Création d'un syndicat des littératures de l'imaginaire ?*, [http://www.elbakin.net/edition/24571-Creation-dun-syndicat-des-litteratures-de-limaginaire], consulté le 8 juillet 2022.

ELBAKIN, *Les Terres de cristal*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/les-terres-de-cristal-4024], consulté le 25 septembre 2022.

ELBAKIN, *La Traque*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/la-traque-3781], consulté le 25 septembre 2022.

ELBAKIN, *La Vie des elfes*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/la-vie-des-elfes-4707], consulté le 3 août 2022.

ELBAKIN, *Le Jour où l'humanité a niqué la fantasy*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/le-jour-ou-l-humanite-a-nique-la-fantasy-5931], consulté le 8 août 2022.

ELBAKIN, *Janua Vera*, [http://www.elbakin.net/fantasy/roman/janua-vera-4623], consulté le 10 août 2022.

ELBAKIN, *Podcast Elbakin.net n°61 : la fantasy française*, [http://www.elbakin.net/fantasy/news/Emissions/24492-Podcast-Elbakinnet-n61-:-la-fantasy-francaise], consulté le 6 août 2022.

ELBAKIN, *Une visite du Vieux Royaume avec Jean-Philippe Jaworski*, [http://www.elbakin.net/interview/exclusive/Visite-du-vieux-royaume-avec-Jean-Philippe-Jaworski], consulté le 10 août 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Infos ! [Bragelonne fait sa rentrée !] - Page 23*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5559&p=23], consulté le 2 juin 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 1*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=1], consulté le 2 juin 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 2*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=2], consulté le 2 juin 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - Page 3*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=3], consulté le 2 juin 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Infos [Bragelonne lance le label Milady] - page 13*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=5375&p=13], consulté le 2 juin 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Est-ce que ça changera un jour ? - Page 1*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=6669&p=1], consulté le 9 juin 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Est-ce que ça changera un jour ? - Page 3*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=6669&p=3], consulté le 13 juin 2022.

ELBAKIN - FORUMS, *Pourquoi la fantasy française se vend mal*, [http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=9497&action=new], consulté le 6 juin 2019.

ETIENNE Yann, *Jacques Abeille : « Le monde prend congé de moi au moment où je prends congé de lui »*, [https://diacritik.com/2020/10/19/jacques-abeille-le-monde-prend-conge-de-moi-au-moment-ou-je-prends-conge-de-lui/], consulté le 18 février 2022.

FABRE Cédric, *La science-fiction, un « genre » en voie de déghettoïsation*, [https://usbeketrica.com/article/la-science-fiction-un-genre-en-voie-de-deghettoisation?fbclid=IwAR2lfcc0XoxDKRnvQz7td2E7xJxs9chG0J95xgjTZM597U9URfVlAJNLlJk], consulté le 4 juin 2019.

FABULA, *L'Antiquité gréco-latine aux sources de l'imaginaire contemporain: fantasy, fantastique, science-fiction*, [https://www.fabula.org/actualites/appel-a-communication-l-antiquite-greco-latine-aux-sources-de-l-imaginaire-contemporain-fantasy-_43756.php], consulté le 28 juillet 2022.

FANTASTINET, *L'Observatoire de l'imaginaire : La session 2020, les chiffres 2019 !*, [https://www.fantastinet.com/lobservatoire-de-limaginaire-la-session-2020-les-chiffres-2019/], consulté le 8 juillet 2022.

FANTASTIQUEER, *Le Festival*, [http://fantastiqueer.ovh/le-festival/], consulté le 24 août 2022.

FANTASY – BNF, *Accueil*, [https://fantasy.bnf.fr/fr/accueil], consulté le 3 août 2022.

FAYE Estelle, *Profil Facebook*, [https://www.facebook.com/estelle.faye.92], consulté le 25 septembre 2022.

FERNEY Alice, *La Vie des Elfes : deux magiciennes contre les forces du mal*, [https://www.lefigaro.fr/livres/2015/03/05/03005-20150305ARTFIG00034--la-vie-des-elfes-deux-magiciennes-contre-les-forces-du-mal.php], consulté le 3 août 2022.

FERNIOT Christine, MERCKX Ingrid et DRESSE Nathalie, *Harry Potter a changé les enfants*, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-a-change-les-enfants_806295.html], consulté le 13 juin 2022.

FRANCE TV INFO, *L'Exposition Tolkien bat le record de fréquentation de toute l'histoire de la BnF*, [https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/l-exposition-tolkien-bat-le-record-de-frequentation-de-toute-l-histoire-de-la-bnf_3832591.html], consulté le 3 août 2022.

FRAYSSE Thierry, *Collection « L'âge d'or »*, [https://www.editions-callidor.com/age-dor], consulté le 26 août 2022.

GALLIMARD, *Entretien avec Muriel Barbery - La Vie des elfes*, [https://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Muriel-Barbery.-La-vie-des-elfes#], consulté le 3 août 2022.

GARY Nicolas, *Hachette Livre absorbe Bragelonne, éditeur de fantasy et SF*, [https://actualitte.com/article/104530/economie/hachette-livre-absorbe-bragelonne-editeur-de-fantasy-et-sf], consulté le 2 juin 2022.

GARY Nicolas, *Le Futur Festival du livre de Paris : "Une bascule incongrue, irréfléchie, sans vision"*, [https://actualitte.com/article/104591/enquetes/le-futur-festival-du-livre-de-paris-une-bascule-incongrue-irreflechie-sans-vision], consulté le 22 avril 2022.

GARY Nicolas, *"Les Imaginales doivent évoluer pour préparer demain" (Stéphane Wieser)*, [https://actualitte.com/article/106712/politique-publique/les-imaginales-doivent-evoluer-pour-preparer-demain-stephane-wieser], consulté le 19 août 2022.

GARY Nicolas, *Les États généraux de l'Imaginaire : les éditeurs se regroupent*, [https://actualitte.com/article/28285/edition/les-etats-generaux-de-l-imaginaire-les-editeurs-se-regroupent], consulté le 7 juillet 2022.

GEORGES Pierre, *Les 50 livres préférés des Français d'après France Télévisions*, [https://www.livreshebdo.fr/article/les-50-livres-preferes-des-francais-dapres-france-televisions], consulté le 3 août 2022.

GENERATION TARADDICTS, *Film*, [http://generation-taraddicts.com/Film.html], consulté le 11 février 2020.

GENERATION TARADDICTS, *Interview*, [http://generation-taraddicts.com/Interview.html], consulté le 11 février 2020.

GENERATION TARADDICT – FORUM, *Dan et Célia qu'en avez-vous pensé ?*, [https://forum.generation-taraddicts.com/tome-dan-celia/dan-celia-avez-vous-pense-t5480.html], consulté le 31 mars 2020.

GENERATION TARADDICT – FORUM, *Tara et Cal - Qu'en avez-vous pensé ?* [https://forum.generation-taraddicts.com/tome-tara-cal/tara-cal-avez-vous-pense-t5366.html], consulté le 31 mars 2020.

GENERATION TARADDICTS – FORUMS, *Tome 12 - Qu'en avez-vous pensé ? [SPOILERS]*, [https://forum.generation-taraddicts.com/tome-ultime-combat/tome-avez-vous-pense-t5074-50.html#p618692], consulté le 31 mars 2020.

GIRGIS Dahlia, *Alain Damasio : « Je suis aussi addict que les autres »*, [https://www.livreshebdo.fr/article/alain-damasio-je-suis-aussi-addict-que-les-autres], consulté le 19 août 2022.

GORMAN Nine, *TOP 10 - Ces livres que je n'ai toujours pas lu*, [https://www.youtube.com/watch?v=vUI8GU-_sp4], consulté le 5 septembre 2022.

GROSSIN Benoît, *Festival du Livre de Paris : « Bibliodiversité : oui ! Exhaustivité : non ! »*, [https://www.radiofrance.fr/franceculture/festival-du-livre-de-paris-bibliodiversite-oui-exhaustivite-non-4703917], consulté le 3 août 2022.

JAWORSKI Jean-Philippe, *Profil Facebook*, [https://www.facebook.com/jeanphilippe.jaworski], consulté le 25 septembre 2022.

KLEIN Gérard, *À l'auteur inconnu X*, [https://www.quarante-deux.org/archives/klein/inconnu/10.html], consulté le 30 septembre 2022.

KLEIN Gérard, *Préface inédite - Anita Torres, La Science-Fiction française. Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*, [https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/sff.html], consulté le 7 avril 2022.

KNAPPEK Charles, *Imaginales d'Épinal : un anniversaire sous tension*, [https://www.livreshebdo.fr/article/imaginales-depinal-un-anniversaire-sous-tension], consulté le 19 août 2022.

LA GAZETTE DU SORCIER, *De Albus Dumbledore à Albus Potter ; Rowling et le pinkwashing*, [https://www.gazette-du-sorcier.com/les-grands-articles-de-la-gazette/opinions-analyses/de-albus-dumbledore-a-albus-potter-rowling-et-le-pinkwashing], consulté le 31 mars 2020.

LA GARDE DE NUIT, *Entretien avec Anne Besson*, [https://www.lagardedenuit.com/entretien-avec-anne-besson/], consulté le 26 juillet 2022.

LA GARDE DE NUIT, *[On teste pour vous] Une pluie de magazines consacrés à Game of Thrones*, [https://www.lagardedenuit.com/on-teste-revues-game-of-thrones/], consulté le 1 août 2022.

LA PIERRE DE TEAR, *Nouvelle Traduction de la Roue du Temps : Nos Impressions*, [http://www.pierre-de-tear.com/news-view_topic&topic_id=2816], consulté le 26 août 2022.

LAPIZ Marie, *10 rêves pour un Petit - FanFiction*, [https://www.fanfiction.net/s/9479762/1/10-r%C3%AAves-pour-un-Petit], consulté le 2 avril 2020.

LAPOINTE Grace, *What Happened to the Own Voices Label?*, [https://bookriot.com/what-happened-to-the-own-voices-label/], consulté le 26 septembre 2022.

LAUNET Edouard, *Le Monde selon « Ward »*, [https://www.liberation.fr/culture/2014/03/02/le-monde-selon-ward_983983/], consulté le 2 août 2022.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *Débat : maître et élève... dans la vie réelle.*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1946-debat-maitre-et-eleve-dans-la-vie-reelle], consulté le 31 mars 2020.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *Entraînement physique et Voie du Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1911-entrainement-physique-et-voie-du-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *La gestuelle Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t109-la-gestuelle-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *Le Conseil Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t244-le-conseil-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *Les Maîtres Marchombres peuvent-ils exister ?*, [https://marchombres.forumactif.fr/t1173-les-maitres-marchombres-peuvent-ils-exister], consulté le 31 mars 2020.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *Pourquoi cette envie d'être marchombre chez les lecteurs ?*,[https://marchombres.forumactif.fr/t3116-pourquoi-cette-envie-d-etre-marchombre-chez-les-lecteurs], consulté le 31 mars 2020.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *Quel serait l'enseignement marchombre pour nous ?*, [https://marchombres.forumactif.fr/t354-quel-serait-l-enseignement-marchombre-pour-nous], consulté le 31 mars 2020.

LA VOIE DES MARCHOMBRES – FORUM, *Test Marchombre*, [https://marchombres.forumactif.fr/t72-test-marchombre], consulté le 31 mars 2020.

LE BELIAL' – FORUMS, *Pourquoi la fantasy française se vend mal ?*, [https://forums.belial.fr/viewtopic.php?f=7&p=65556], consulté le 6 juin 2019.

LE CAFARD COSMIQUE, *Interview de Patrice Louinet : « Conan pessimiste, sombre, nihiliste... »*, [https://web.archive.org/web/20090129105250/http://www.cafardcosmique.com/Patrice-LOUINET-Conan-pessimiste], consulté le 8 septembre 2022.

LECAYE Alexis, *Le monde magique de Tolkien. Des inédits posthumes du père des hobbits.*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/12/31/le-monde-magique-de-tolkien-bull-des-inedits-posthumes-du-pere-des-hobbits_3109196_1819218.html], consulté le 23 septembre 2022.

L'ECOLE DES VIVANTS, *FAQ*, [https://www.ecoledesvivants.org/faq/], consulté le 19 août 2022.

L'ECOLE DES VIVANTS, *Manifeste*, [https://www.ecoledesvivants.org/manifeste/], consulté le 19 août 2022.

LE CRI DU TROLL, *Interview de Patrice Louinet, traducteur officiel de Conan !*, [http://www.cridutroll.fr/semaine-barbare-interview-de-patrice-louinet-traducteur-officiel-de-conan/], consulté le 26 août 2022.

LECTURE JEUNESSE, *Le Phénomène « Harry Potter » par Benoît Virole | Lecture Jeunesse*, [http://www.lecturejeunesse.org/articles/le-phenomene-harry-potter-par-benoit-virole/], consulté le 13 juin 2022.

LEHMAN Serge, *« Aucun souvenir assez solide », d'Alain Damasio : pataSF et prose-combat*, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/05/24/patasf-et-prose-combat_1706416_3260.html], consulté le 11 août 2022.

LE MOIS DE L'IMAGINAIRE, *Présentation*, [http://www.moisdelimaginaire.fr/], consulté le 7 juillet 2022.

LE NORCY Graziella, *A quand un Goncourt pour un roman fantastique ? « Les éditeurs d'imaginaire ont arrêté d'envoyer leurs livres aux jurys »*, [https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2368931-20181112-quand-goncourt-roman-fantastique-editeurs-imaginaire-arrete-envoyer-livres-jurys], consulté le 11 juillet 2022.

LE PARISIEN, *Littérature jeunesse : les années Tara Duncan*, [http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/litterature-jeunesse-les-annees-tara-duncan-18-09-2014-4144979.php], consulté le 31 mars 2020.

LES ONIRIQUES, *Présentation du Prix Pierre Bottero*, [http://www.lesoniriques.fr/article1776.html], consulté le 2 avril 2020.

LES PIPELETTES EN PARLENT, *Interview de Nathalie Dau*, [https://lespipelettesenparlent.com/2016/04/interview-de-nathalie-dau/], consulté le 22 septembre 2022.

LES TETES IMAGINAIRES, *Fantasy Art and Studies*, [https://fantasyartandstudies.wordpress.com/journalrevue/], consulté le 3 octobre 2022.

LESTAVEL François, *Muriel Barbery revient à tire d'elfe - Phénomène de librairie*, [https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Muriel-Barbery-revient-a-tire-d-elfe-725870], consulté le 3 août 2022.

LETOURNEUX Matthieu, *Harry Potter et Twilight ont-ils redonné aux jeunes le goût de lire ?*, [https://leplus.nouvelobs.com/contribution/228795-harry-potter-twilight-ont-ils-redonne-aux-jeunes-le-gout-de-lire.html], consulté le 19 juillet 2022.

L'EXPRESS, *La Vie des elfes ou le retour de Muriel Barbery*, [https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/la-vie-des-elfes-ou-le-retour-de-muriel-barbery_1660641.html], consulté le 3 août 2022.

LIGER Baptiste, *Bilbo le Hobbit et Tolkien. Fantasy, histoire d'un nouveau genre littéraire*, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/bilbo-le-hobbit-et-tolkien-fantasy-histoire-d-un-nouveau-genre-litteraire_1192271.html], consulté le 7 juin 2022.

LIGUE DES AUTEURS PROFESSIONNELS, *Présentation*, [https://ligue.auteurs.pro/], consulté le 19 août 2022.

MALKI Tom, *Grand procès de la Sorbonne : la Lannister paiera-t-elle ses dettes ? - On'*, [https://on-media.fr/2018/10/25/grand-proces-de-la-sorbonne-la-lannister-paiera-t-elle-ses-dettes/], consulté le 14 juillet 2022.

MARCANDIER Christine, *Ward : entretien avec Frédéric Werst*, [https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/020211/ward-entretien-avec-frederic-werst], consulté le 2 août 2022.

MARSAN Stéphane, *Fantasy, Fantastique, SF... mais pourquoi la France a-t-elle un problème avec l'imaginaire ?*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20181009.OBS3638/fantasy-fantastique-sf-mais-pourquoi-la-france-a-t-elle-un-probleme-avec-l-imaginaire.html], consulté le 7 juin 2022.

MAUPEOU Vincent de, *Dragons et politique*, [https://www.monde-diplomatique.fr/2022/05/DE_MAUPEOU/64633], consulté le 29 juillet 2022.

MIDEN PROD, *Chaîne Youtube*, [https://www.youtube.com/channel/UCc_w92JG9DuTPLBs04oQMVA], consulté le 1 avril 2020.

MODERNITES MEDIEVALES, *Présentation*, [https://modmed.hypotheses.org/], consulté le 27 juillet 2022.

MOULEK Clotilde et PORTIER Pierre, *En immersion dans le Grand Procès de La Sorbonne*, [https://on-media.fr/2017/10/25/grand-proces-de-sorbonne-mercredi-apres-midi-monde-sorciers/], consulté le 14 juillet 2022.

MYRIADELLE, *Le grand pas vers la liberté - FanFiction*, [https://www.fanfiction.net/s/13006956/1/Le-grand-pas-vers-la-libert%C3%A9], consulté le 23 janvier 2020.

NARGUET Guillaume, *« Le fantastique ou la face obscure des choses » : entretien avec Yves et Ada Rémy*, [https://zone-critique.com/2019/07/20/fantastique-face-obscure-choses-entretien-yves-ada-remy/], consulté le 2 mars 2022.

NOIVILLE Florence, *Harry Potter et compagnie : la veine anglo-saxonne*, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/07/11/harry-potter-et-compagnie-la-veine-anglo-saxonne_934278_3260.html], consulté le 14 juin 2022.

NOIVILLE Florence, *Livraisons*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/04/27/livraisons_4168550_1819218.html], consulté le 2 septembre 2022.

NOIVILLE Florence, *Harry Potter, c'est elle*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/03/31/harry-potter-c-est-elle_3689185_1819218.html], consulté le 13 juin 2022.

PAYE TON AUTEUR, *#PayeTonAuteur*, [https://www.payetonauteur.com/], consulté le 19 août 2022.

PHILIPPE Elisabeth, *Le Salon du Livre était « loin, moche et cher ». Le Festival du Livre de Paris sera « central, beau et gratuit »*, [https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20220421.OBS57414/le-salon-du-livre-etait-loin-moche-et-cher-le-festival-du-livre-de-paris-sera-central-beau-et-gratuit.html], consulté le 3 août 2022.

PIEILLER Evelyne, *Les Rêves obscurs de l'extrême droite norvégienne*, [https://www.monde-diplomatique.fr/2012/07/PIEILLER/47972], consulté le 6 juillet 2022.

PLANETE DIVERSITE, *Le Prieuré de l'Oranger ou pourquoi je ne lirai plus la fantasy comme avant (aka le sexisme en fantasy)*, [https://planetediversite.fr/2020/04/08/le-prieure-de-loranger-ou-pourquoi-je-ne-lirai-plus-la-fantasy-comme-avant-aka-le-sexisme-en-fantasy/], consulté le 24 août 2022.

POLONY Natacha, *« Les jeunes lisent » ou le prototype de l'escroquerie intellectuelle*, [https://www.lefigaro.fr/blogs/education/2010/12/-les-jeunes-lisent-ou-le-prototype-de-lescroquerie-intellectuelle.html], consulté le 13 juin 2022.

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *Connaissance par les souffles*, [http://mathieupottebonneville.fr/2019/07/21/entretien-damasio/], consulté le 10 août 2022.

POUDLARD.ORG, *François Comba se sert d'Harry Potter pour « ouvrir ses élèves à la littérature mondiale »*, [https://www.poudlard.org/2013/12/04/partie-3-francois-comba-se-sert-d/], consulté le 28 juillet 2022.

POUDLARD.ORG, *Posez vos questions à François Comba : les réponses*, [https://www.poudlard.org/2013/12/04/posez-vos-questions-a-francois3726/], consulté le 28 juillet 2022.

PRINCESS SAM PICTURES, [http://princess-sam-pictures.com/], consulté le 3 avril 2020.

PROLONGEAU Hubert, *A Epinal, la fantasy sort du ghetto geek*, [https://www.telerama.fr/livre/a-epinal,-la-fantasy-sort-du-ghetto-geek,n6259918.php?fbclid=IwAR1uvYyvyo7e-3Jx9rU97kpExfEPrgkn6ckda7zt1xJjfq7E1SJ9KRz1Evo], consulté le 6 juin 2019.

PROLONGEAU Hubert, *Aux Imaginales d'Épinal, les polémiques éclatent en série*, [https://www.telerama.fr/livre/aux-imaginales-d-epinal-les-polemiques-eclatent-en-serie-7010551.php], consulté le 19 août 2022.

PROLONGEAU Hubert, *Callidor, l'éditeur qui remonte le fleuve de la fantasy*, [https://www.telerama.fr/livre/callidor-lediteur-qui-remonte-le-fleuve-de-la-fantasy-6812945.php], consulté le 28 septembre 2022.

RADIO FRANCE, *Un Étrange Pays de Muriel Barbery, très (trop) loin de son best-seller, L'Élégance du Hérisson*, [https://www.radiofrance.fr/franceinter/un-etrange-pays-de-muriel-

barbery-tres-trop-loin-de-son-best-seller-l-elegance-du-herisson-4140404], consulté le 3 août 2022.

ROURE Benjamin, *Dossier Littératures de l'imaginaire : rêver ensemble*, [https://www.livreshebdo.fr/article/dossier-litteratures-de-limaginaire-rever-ensemble], consulté le 8 juillet 2022.

SALVI Ellen, *#MeToo édition : le patron de Bragelonne est écarté de ses fonctions*, [https://www.mediapart.fr/journal/france/060721/metoo-edition-le-patron-de-bragelonne-est-ecarte-de-ses-fonctions], consulté le 2 juin 2022.

SALVI Ellen, *#MeToo : le patron d'une maison d'édition mis en cause*, [https://www.mediapart.fr/journal/france/210421/metoo-le-patron-d-une-maison-d-edition-mis-en-cause], consulté le 2 juin 2022.

SAYANEL, *Hommage 10 Ans de Pierre Bottero*, [http://marchombre.fr/hommage-10-ans-de-pierre-bottero/], consulté le 2 avril 2020.

SCHMITT Amandine, *Comment « le Mur invisible » est devenu la nouvelle bible écoféministe*, [https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20190213.OBS0132/comment-le-mur-invisible-est-devenu-la-nouvelle-bible-ecofeministe.html], consulté le 11 juillet 2022.

SIMEONE Christine, *Fantasy, érotisme et slam : la rentrée littéraire des romans ados sera riche et surprenante*, [https://www.franceinter.fr/culture/fantasy-erotisme-et-slam-la-rentree-litteraire-des-romans-ados-sera-riche-et-surprenante], consulté le 3 septembre 2019.

SOLYM Clément, *Le Peuple de Mü devient Mü Editions, "un territoire à reconquérir"*, [https://actualitte.com/article/22690/distribution/le-peuple-de-mu-devient-mu-editions-un-territoire-a-reconquerir], consulté le 6 juillet 2022.

SOLYM Clément, *Les Littératures de l'imaginaire veulent la reconnaissance du prix Goncourt*, [https://actualitte.com/article/24177/edition/les-litteratures-de-l-imaginaire-veulent-la-reconnaissance-du-prix-goncourt], consulté le 11 juillet 2022.

SOUFFRE-JOUR, *Entretien avec Mathieu Gaborit*, [http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=81&Itemid=149], consulté le 15 avril 2022.

SOUFFRE-JOUR, *Entretien avec Stéphane Marsan*, [http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=153], consulté le 15 avril 2022.

SULSER Eléonore, *L'auteure de « L'Elégance du hérisson revient. Et déçoit*, [https://www.letemps.ch/culture/lauteure-lelegance-herisson-revient-decoit], consulté le 3 août 2022.

SYFANTASY, *Critique - Le jour où l'humanité a niqué la fantasy (Karim Berrouka) - Une parodie délirante et efficace !*, [https://syfantasy.fr/critiques/critique-le-jour-ou-lhumanite-a-nique-la-fantasy-karim-berrouka-une-parodie-delirante-et-efficace/], consulté le 8 août 2022.

SYFANTASY, *Entretien avec Stéphane Marsan (Bragelonne), 2ème partie*, [https://syfantasy.fr/actualites/entretien-avec-stephane-marsan-bragelonne-2eme-partie/], consulté le 23 mai 2022.

SYFANTASY, *Les États Généraux de l'imaginaire : Rencontre avec Jérôme Vincent d'ActuSF*, [https://syfantasy.fr/actualites/les-etats-generaux-de-limaginaire-rencontre-avec-jerome-vincent-dactusf/], consulté le 8 juillet 2022.

SYLF Christia, *Portrait*, [https://christiasylf.wordpress.com/portrait/], consulté le 15 mars 2022.

THOMAS Helen Meriel, trad. Sandra Proutry-Skrzypek, *Avec les « kajirae », ces esclaves sexuelles sorties tout droit d'une saga SF*, [https://www.vice.com/fr/article/7xdnby/avec-les-kajirae-ces-esclaves-sexuelles-sorties-tout-droit-dune-saga-sf], consulté le 19 juillet 2021.

TOLKIENDIL, *Interview de Vincent Ferré*, [https://www.tolkiendil.com/tolkien/portraits/interviews/vincent_ferre], consulté le 26 juillet 2022.

TRAN Lionel, *Éditions ActuSF - Sélection des manuscrits*, [https://www.artisansdelafiction.com/editer-des-histoires-3-les-editions-actusf/], consulté le 14 juin 2022.

TWINTAH, *24 façons de faire disparaitre Artis Valpierre - FanFiction*, [https://www.fanfiction.net/s/7364811/1/24-fa%C3%A7ons-de-faire-disparaitre-Artis-Valpierre], consulté le 2 avril 2020.

ULULE, *Les Moutons électriques - profil*, [https://fr.ulule.com/les_moutons_electriques/], consulté le 3 juin 2022.

ULULE, *Le Panorama de la Fantasy revient !*, [https://fr.ulule.com/panorama-fantasy/], consulté le 6 juillet 2022.

ULULE, *Merveilleux Flaubert ! Passion fantasy*, [https://fr.ulule.com/merveilleux-flaubert-passion-fantasy/], consulté le 29 juillet 2019.

UNIVERSITE D'ARTOIS, *Littératures et cultures de l'enfance - Présentation des Équipes internes - Centre de recherche Textes et Cultures*, [http://textesetcultures.univ-artois.fr/presentation-des-equipes-internes/litteratures-et-cultures-de-l-enfance], consulté le 27 juillet 2022.

VALMIR Eric, *Quel crédit apporter aux prix littéraires ?*, [https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-telephone-sonne/quel-credit-apporter-aux-prix-litteraires-1355544], consulté le 9 juin 2022.

VILLACH Paul, *Une énième potion d'Harry Potter : la coupe est pleine !*, [http://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/une-enieme-potion-d-harry-potter-10670], consulté le 13 juin 2022.

VINCENT Jérôme, *Interview d'Anne Besson sur la fantasy française*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Interview-d-Anne-Besson-sur-la], consulté le 12 août 2022.

VINCENT Jérôme, *Interview de Jean-Philippe Jaworski*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-jean-philippe-jaworski], consulté le 10 août 2022.

VINCENT Jérôme, *Interview Stefan Platteau sur Manesh*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Interview-Stefan-Platteau-sur], consulté le 16 août 2022.

VINCENT Jérôme, *Interview de Laurent Kloetzer*, [https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-de-laurent-kloetzer], consulté le 20 avril 2022.

VINCENT Jérôme, *Les acteurs de l'imaginaire : Appel à la mobilisation des acteurs de l'imaginaire*, [https://secure.avaaz.org/community_petitions/fr/Les_acteurs_de_lImaginaire_Appel_a_la_mobilisation_des_acteurs_de_lImaginaire/], consulté le 8 juillet 2022.

WINTER Nicolas, *Les États-Généraux de L'Imaginaire : un an plus tard…*, [https://justaword.fr/les-%C3%A9tats-g%C3%A9n%C3%A9raux-de-limaginaire-un-an-plus-tard-f429ba906992], consulté le 8 juillet 2022.

WINTER Nicolas, *Vers une révolution de l'Imaginaire ?*, [https://justaword.fr/vers-une-r%C3%A9volution-de-limaginaire-3ee4dc37e00d], consulté le 8 juillet 2022.

WINTREBERT Joëlle, *SF et sexisme*, [https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=248], consulté le 4 avril 2022.

YOCARIS Ilias, *Harry au pays du marché triomphant*, [https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/06/03/harry-au-pays-du-marche-triomphant-par-ilias-yocaris_367356_1819218.html], consulté le 1 juin 2022.

Ouvrages théoriques et critique littéraire

Ouvrages de référence et documentation historique

BEAUMARCHAIS J.-P. de et COUTY D. (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas Liris interactive, 1996.

BODIN Jean, *Les Six livres de la République. Un abrégé du texte de l'édition de Paris de 1583*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

BOISDEFFRE Pierre de, *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui...*, Paris, Perrin, 1964.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, C. Gosselin et Furne., Paris, 1836.

DEMONGIN Jacques, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris, Larousse, 1986.

GEORGIN René, *La Prose d'aujourd'hui*, Paris, A. Bonne, 1956.

KUHN Adalbert, *Zur ältesten Geschichte der indogermanischen Völker*, Berlin, Nauck, 1845.

MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, Londres, Nourse, 1772.

MÜLLER Friedrich Max, *Essai de mythologie comparée*, Paris, A. Durand, 1859.

NION François de, « Théâtre », *La Revue indépendante*, vol. 10, nº 29, janvier 1889, p. 323-333.

PINNA Mario, « Un aperçu historique de la "théorie des climats" », *Annales de géographie*, vol. 98, nº 547, 1989, p. 322-325.

QUILLARD Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, vol. 22, mai 1891, p. 180-183.

SPAVIN Richard, « La théorie des climats ou la structure poétique de l'interrelationnel : Jean Bodin peut-il contribuer à l'esprit géocritique ? », *Arborescences : revue d'études françaises*, nº 3, 2013. En ligne : [https://doi.org/10.7202/1017365ar], consulté le 3 octobre 2022.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Librairie A. Hatier, 1927.

ZOLA Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881.

ZOLA Émile, *Les Romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, Paris, G. Charpentier, 1881.

Fantasy

ATTEBERY Brian, *The Fantasy tradition in American literature: from Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana university press, 1980.

BALBOA BILLAUX Cynthia, *De Gwendalavir au Pays d'Ys*, mémoire de master, sous la direction de Martine Sagaert et Patrick Hubner, Université de Toulon, 2017.

BARRETO DOS SANTOS MARTINS Eunice, *La Fantasy, phénomène littéraire, éditorial et social en littérature jeunesse*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Université Paris Est – Créteil, 2011.

BAUDOU Jacques, « Fantasy française », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, nº 2, mars 2011, p. 171-180.

BAZIN Laurent, « Topos, trope ou paradigme ? : Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse », in Nathalie PRINCE et Sylvie SERVOISE (dir.), *Les Personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 163-172.

BEDAST Fatemeh Vali Gol, *Les quêtes initiatiques comme lieu d'apprentissages du lecteur dans la Quête d'Ewilan de Pierre Bottero et les φveilleurs de Pauline Alphen*, sous la direction de Myriam Tsimbidy, Université Bordeaux 3, en préparation depuis 2019.

BENNER Ingrid *L'Édition de fantasy aujourd'hui*, mémoire de master, sous la direction de Clarisse Barthe, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2015.

BERGUE Viviane, *La Quête : mythe central de la fantasy*, thèse de doctorat, sous la direction de Pierre-Yves Boisseau, Université Toulouse-Jean Jaurès, France, 2013.

BERNARD Lucie, *Les filles qui aimaient les vampires : la construction de l'identité féminine dans Twilight de Stephenie Meyer et deux autres séries romanesques de bit lit, Vampires Diaries et House of Night*, thèse de doctorat, sous la direction de Gaïd Girard, Université de Brest, 2016.

BERTHELOT Francis, *Bibliothèque de l'Entre-mondes : guide de lecture, les transfictions*, Paris, France, Gallimard, 2005.

BERTHELOT Francis, « Regard actuel sur le groupe Limite », *Les Nouvelles formes de la science-fiction. Colloque de Cerisy*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006, p. 13-26.

BERTHIER Manon, « Mauvais genres. 1924 ?-2022, écrire le lesbianisme dans les littératures de l'imaginaire », *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Convergences », 2022, p. 169-203.

BERTHIER Manon, « Retour à Avalon : les affinités littéraires de la Déesse », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, nº 2021-1, 1 mars 2022. En ligne : [http://journals.openedition.org/itineraires/10285], consulté le 3 octobre 2022.

BESSON Anne, *Les Pouvoirs de l'enchantement : usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Paris, Vendémiaire, 2021.

BESSON Anne (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018.

BESSON Anne, « Fanthéories de Harry Potter : part de l'auteur, part des lecteurs », *Fabula Colloques*, Premier symposium de la critique policière, 30 novembre 2017. En ligne : [https://www.fabula.org/colloques/document4821.php], consulté le 3 octobre 2022.

BESSON Anne, « Chronique(s) d'un cycle », in Arnaud LAIME et Frédéric MARTIN (dir.), *Le Dépossédé, Territoires de Jacques Abeille*, Paris, Le Tripode, 2016, p. 107-126.

BESSON Anne, JACQUELIN Évelyne. (dir.), *Poétiques du merveilleux : fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*, Arras, France, Artois presses université, 2015.

BESSON Anne, *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, France, CNRS éditons, 2015.

BESSON Anne, « Le rôle prescripteur des communautés de fans en fantasy », conférence du 4 décembre 2014, En ligne : [https://livre.hypotheses.org/92], consulté le 24 août 2019.

BESSON Anne, « Du Club des Cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », in Nathalie PRINCE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 117-154.

BESSON Anne, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », *La Revue des livres pour enfants (Centre national de la littérature pour la jeunesse)*, nº 274, 2013, p. 90-97.

BESSON Anne, « Comme une ombre lointaine : l'influence de Tolkien sur la fantasy française », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, nº 2, mars 2011, p. 141-151.

BESSON Anne, « La fantasy pour la jeunesse, stagnation ou mutation ? », *Lecture Jeune*, n°138, 2011, p. 15-20.

BESSON Anne, « Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en fantasy », in Vincent FERRE et Charles RIDOUX et Michaël DEVAUX (dir.), *Tolkien aujourd'hui (actes du colloque de Rambures, 13-15 juin 2008)*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 197-209.

BESSON Anne, « Les Nouveaux aventuriers : exploration des mondes fantastiques », *La Revue des livres pour enfants*, nº 241, juin 2008, p. 131-136.

BESSON Anne, *La Fantasy*, Paris, France, Klincksieck, 2007.

BESSON Anne, « De l'œuvre au "phénomène de société", et retour : l'exemple de Tolkien. *Congrès de la SFLGC Correspondances : vers une redéfinition des rapports entre la littérature et les arts*, 2005, Valenciennes, France.

BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS littérature », 2004.

BESSON Anne, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins : de l'influence de Tolkien sur les cycles de fantasy contemporains », in Vincent Ferré (dir.), *Tolkien, trente ans après*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 357-379.

BESSON Florian et BRETON Justine (dir.), *Kaamelott, un livre d'histoire*, Paris, Vendémiaire, 2018.

BESSON Florian et BRETON Justine, *Une histoire de feu et de sang : le Moyen Âge de Game of thrones*, Paris, PUF, 2020.

BLANC William, *Winter is coming : une brève histoire politique de la fantasy*, Montreuil, Libertalia, 2019.

BOST-FIEVET Mélanie, PROVINI Sandra et GALAND-HALLYN Perrine (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, France, Classiques Garnier, 2014, 2014.

BOUGON Marie Lucie, « Le Cycle alavirien de Pierre Bottero : un "Harry Potter à la française" ? », in Marie Lucie BOUGON, Justine BRETON et Amelha TIMONER (dir.), *Fantasy et enfance*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers Robinson », 2021, p. 145-156.

BOUGON Marie Lucie et MULLER-THOMA Laura, « Le Pouvoir des mots : les personnages de conteurs et de bardes, ou comment la parole façonne la réalité », in Anne BESSON (dir.), *Fantasy et Histoire(s)*, Chambéry, ActuSF, 2019, p. 195-218.

BOUGON Marie Lucie, « Les Apprenants du MOOC fantasy de l'université d'Artois : réception et retransmission des savoirs », *Belphégor. Littératures populaires et culture médiatique*, nº 17, 9 mars 2019. En ligne : [http://journals.openedition.org/belphegor/1899], consulté le 3 octobre 2022.

BOULE-ROY Émilie, *Renouveau du genre fantasy pour la jeunesse dans Ellana de Pierre Bottero*, mémoire de master, sous la direction d'Andrea Oberhuber et de Jean-Philippe Beaulieu, Université de Montréal, 2014.

BOURGEOIS Chrystel, *Le Tissage de la mythologie dans la Fantasy anglo-saxonne*, thèse de doctorat, sous la direction d'Anne Larue et Vincent Ferré, Université Paris 13, France, 2010.

BOURGOIS Christian, « Christian Bourgois : entretien avec l'éditeur français de J.R.R. Tolkien », in Vincent FERRE (dir.), *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 37-46.

BRETON Justine, « Pour une fantasy pédagogique : magie et apprentissage chez T.H. White », in Marie Lucie BOUGON, Justine BRETON et Amelha TIMONER (dir.), *Fantasy et enfance*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers Robinson », 2021, p. 91-102.

BRETON Justine, *Le Roi qui fut et qui sera : représentations du pouvoir arthurien sur petit et grand écrans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire culturelle », 2019.

BUDIN Noémie, *La Représentation du Petit Peuple dans la littérature francophone contemporaine pour adolescents : tradition et renouvellement féeriques depuis 1992*, thèse de doctorat, sous la direction de Christian Chelebourg, Université de Lorraine, 2016.

CALAND Fabienne Claire, *Seuils, passages, parole : les lieux initiatiques dans The Lord of the Rings (Tolkien), Paradise lost (Milton) et Inferno (Dante)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Grassin, Université de Limoges, 1999.

CARRER Patrice, *Robert Howard et la fantaisie héroïque*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Leclaire, Université de Rouen Normandie, 1988.

CHASSAGNOL Monique, *La Fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Leclaire, Université de Rouen Normandie, 1986.

CHEMALI Marc, *Le Sacré dans The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Jacques Lecercle, Université Paris 10, 1994.

CLERMONT Philippe, « Une Fantasy française pour la jeunesse "à l'école des sorciers", ou les avatars d'Harry », in Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF (dir.), *Fantasy : le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2007, p. 185-198.

COUEGNAS Daniel, « Un dossier Tolkien », *Les Cahiers de l'imaginaire*, nº 6, juin 1982, p. 3.

DAVID Coralie, « Lusor in fabula : le jeu de rôle, une école de la fantasy française », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, nº 2, mars 2011, p. 153-161.

DE PALMAS JAUZE Daisy, *La Figure du dragon : des origines mythiques à la Fantasy et à la Dragon Fantasy anglo-saxonnes contemporaines*, thèse de doctorat, sous la direction de Sophie Geoffroy-Menoux, Université de la Réunion, 2010.

DEVAUX Michaël, « Louis Bouyer & J.R.R. Tolkien : une amitié d'écrivains », *Tolkien, les racines du légendaire. La Feuille de la Compagnie*, n°2, Ad Solem., Genève, 2003, p. 85-146.

DUCREUX François, *L'Espace imaginaire dans les œuvres de J. R. R. Tolkien : The Lord of the Rings, The Hobbit, The Silmarillion, Unfinished tales*, thèse de doctorat, sous la direction de François Gallix, Université Paris 4, 1995.

DUFAU Jean Christophe, *L'Être et le temps dans l'œuvre de J. R. R. Tolkien*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Sys, Université d'Artois, 2000.

DUPERRAY Max, *Le Monde imaginaire de Lord Dunsany (1878-1957)*, thèse de doctorat, sous la direction de Maurice Lévy, Université Toulouse Le Mirail, 1979.

DUVEZIN-CAUBET Caroline, *Dragons à vapeur : vers une poétique de la fantasy néo-victorienne contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Christian Gutleben, Université Côte d'Azur, 2017.

EDGAR Silène, « L'Histoire dans l'histoire : chasse aux sorcières, contestation sociale et anti-fascisme dans Harry Potter », in Anne BESSON (dir.), *Fantasy et Histoire(s), actes du colloque des Imaginales 2018*, Chambéry, Actu SF, 2019, p. 271-293.

FERNANDEZ Irène, *Mythe et rationalisme dans l'œuvre de C. S. Lewis*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Brugière, Université Paris 3, 1992.

FERRE Vincent (dir.), *Tolkien : dictionnaire*, Paris, CNRS éd, 2012.

FERRE Vincent, « La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003 », *Tolkien, trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 17-35.

FERRE Vincent, « Tolkien et le Moyen-Âge, ou l'arbre et la feuille », *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2000, p. 121-141.

FRANÇOIS Anne Isabelle, « Le Dragon, le traducteur et la « copie originale ». Pseudo-traduction, littérature de fantasy et dispositifs multimédiatiques », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, 10 octobre 2017. En ligne : [https://journals.openedition.org/trans/1702], consulté le 3 octobre 2022.

FRANÇOIS Anne-Isabelle, « Déniaiser Narnia. Fantasy, idéologie et enjeux genrés », in Gilles BEHOTEGUY, Christiane CONNAN-PINTADO et Gersende PLISSONNEAU (dir.), *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXIe siècle*, Pessac, PUB, 2015, p. 167-182.

FRANÇOIS Anne-Isabelle, « C. S. Lewis, Merlin et la "matière de Bretagne" », in Élodie BURLE-ERRECADE et Valérie NAUDET (dir.), *Fantasmagories du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, CUERMA, coll. Senefiance n°56, 2010, p.37-46.

GADOMSKA Katarzyna, *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain*, Katowice, Pologne, Wydawnictwo Uniwersytetu ′Sląskiego, 2002.

GANNEAU Élodie, *Les maisons d'édition spécialisées dans les littératures de l'imaginaire*, mémoire de master professionnel, sous la direction de Bastien Louessard, Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, 2016.

GOIMARD Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003.

GORGIEVSKI Sandra, *Le Mythe d'Arthur : de l'imaginaire médiéval à la culture de masse, paralittérature, bande dessinée, cinéma, beaux-arts*, Liège, CÉFAL, coll. « Travaux & thèses », 2002.

HITA Michèle, *The Lord of the rings : enfance de l'art et grammaire de l'imagination*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Alain Blayac, Montpellier 3, 1996.

JACQUELIN Sally, *La Trilogie de Mervyn Peake dans la tradition du « romance » anglais*, thèse de doctorat, sous la direction d'André Dommergues, Université Paris 10 – Nanterre, 1986.

JACKSON Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion*, London New York, Routledge, coll. « The new accent series », 2003.

JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires : Thomas More, L'Utopie ; Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes ; Henri Michaux, Ailleurs ; J.R.R. Tolkien, Le Seigneur des anneaux ; J.L. Borges, Fictions*, thèse de doctorat, sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris 12, 1989.

LECLERCQ Guy, « Le petit (?) lecteur d'Alice », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 9, 1 janvier 1995.

LE GUIN Ursula Kroeber, *Le Langage de la nuit : essais sur la fantasy et la science-fiction*, trad. Francis Guévremont, Paris, France, les Éditions Aux forges de Vulcain, 2016.

LISSAUER Gabrielle, *The Tropes of fantasy fiction*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015.

LOTTIAUX Mathieu, *Un Imaginaire politique : fonder de nouveaux territoires (science-fiction et fantasy (1950-1989)*, thèse de doctorat, sous la direction d'Arnaud Huftier, Université Polytechnique Hauts-de-France, en préparation depuis 2017.

LOUINET Patrice, *Traumas et conflits symboliques dans l'œuvre de Robert E. Howard*, thèse de doctorat, sous la direction de Marc Amfreville, Sorbonne Université, 2019.

LOVELOCK Julian, *From Morality to Mayhem: The Fall and Rise of the English School Story*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2018.

MARTIN-GOMEZ Laura, *La Réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, Royaume-Uni et France, 1955-1992*, thèse de doctorat, sous la direction d'Anne Besson, Université d'Artois, 2020.

MAURIN Florie, *Itinéraires des figures féminines de la fantasy jeunesse chez Pierre Bottero : fées, sorcières et chasseresses*, sous la direction de François Laurent et Nelly Chabrol Gagne, Université Clermont Auvergne, 2022.

O'BRIEN Roderick, *J. R. R. Tolkien (1892-1973) : bases des œuvres de Tolkien : son art et ses sources*, thèse de doctorat, sous la direction de Rose Meneses, Université Nancy 2, 1996.

OLIVIER Isabelle, « De l'altermondialisme en fantasy pour la jeunesse », in Gilles BEHOTEGUY, Gersende PLISSONNEAU et Christiane CONNAN-PINTANDO (dir.), *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au xxie siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 129-139.

ORJOLLET Jean-François, « J.R.R. Tolkien : syllogistique du merveilleux. », *Littérature*, vol. 8, nº 4, 1972, p. 41-52.

OTTEVAERE VAN-PRAAG Ganna, « Retour à l'épopée mythologique : Le Maître des Anneaux de J. R. R. Tolkien », *Revue des langues vivantes / Tijdschrift voor levende talen*, vol. 33, nº 3, 1967, p. 237-245.

PAVLEVSKI-MALINGRE Joanna, « Une fée dans l'Histoire, Mélusine à la croisée des genres : chroniques historiques légendaires, roman historique merveilleux, fantasy historique », in Anne BESSON (dir.), *Fantasy et Histoire(s)*, Epinal, Actu SF, 2019, p.141-167.

PEVEL Pierre, « De la difficulté de tutoyer les dieux quand on combat dans les tranchées », *Les Nouvelles formes de la science-fiction. Colloque de Cerisy*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006, p. 203-209.

PEVEL Pierre, GUILLAUD Lauric, BERTHELOT Francis et BOZZETTO Roger, « Table ronde sur la fantasy », *Les Nouvelles formes de la science-fiction. Colloque de Cerisy*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006, p. 389-414.

PETZOLD Dieter, « Fantasy fiction and related genres », *Modern Fiction Studies*, vol. 32, nº 1, 1986, p. 11-20.

QUENEUDER Franck, *Les enjeux de la géographie et du folklore bretons dans la fantasy et la littérature fantastique pour la jeunesse*, mémoire de master, sous la direction d'Anne Besson, Université d'Artois, 2018.

SALER Michael T., *As if : Modern Enchantment and the Literary Pre-History of Virtual Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

SCHMEINK L. et BÖGER A. (dir.), *Collision of realities: establishing research on the fantastic in Europe*, Boston, De Gruyter, 2012.

SCHULTZE Marie-Laure, *Une Lecture d'un genre, l'heroïc fantasy : Royaume-Uni, Etats-Unis, 1932-1982*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Jouve, Université Bordeaux 3, 1997.

THIVENT Valérie, *Le Thème de la quête dans L'Enchanteur de René Barjavel et The Lord of the Rings de J. R. R Tolkien*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude de Grève, Université Paris 10, 1997.

Merveilleux, fantastique et ésotérisme

ALONSO Ana, « Ré-enchanter le monde. Une approche du magicien et de l'artiste dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros », *Çédille. Revista de estudios franceses*, nº 14, avril 2018, p. 47-64.

ARSENEAU Isabelle, « Au pied de la lettre. La mise en soupçon du romanesque dans L'Enchanteur de René Barjavel », *Tangence*, nº 110, 2016, p. 59-79.

BARA Olivier, « Le conte en scène, de Cendrillon au Petit Chaperon rouge : une métamorphose merveilleuse de l'opéra-comique, entre Empire et Restauration ? », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 115-130.

BAUDRY Robert, *Du merveilleux au fantastique*, Narbonne [Sallèles-d'Aude], CERMEIL, coll. « Cahiers du CERMEIL », 1992.

BELISLE Mathieu, « Introduction », *Le Drôle de roman : l'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, p. 193-196. En ligne : [http://books.openedition.org/pum/4811], consulté le 3 octobre 2022.

BELLEMIN-NOËL Jean, « Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, vol. 8, nº 4, 1972, p. 3-23.

BELLET Roger, « L'aventure didactique dans le Magasin d'éducation et de récréation de Hetzel (1864-1869) », *L'Aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature », 2019, p. 89-101.

BERLIOUX Etienne-Félix, *Les Atlantes, histoire de l'Atlantis et de l'Atlas primitif, ou Introduction à l'histoire de l'Europe*, Paris, Ernest Leroux, 1883.

BESSON Anne, JACQUELIN Évelyne (dir.), *Le Merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois presses université, coll. « Études littéraires », 2010.

BOIS Jules, *Les Petites religions de Paris*, Paris, L. Chaillet, 1894.

BOZZETTO Roger, « À contre temps : retour sur quelques "évidences" de la critique en "fantastique" », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, n°5.2, 15 octobre 2007.

BRETON Jean-Jacques, *Le Mage dans « La Décadence latine » de Joséphin Péladan : Péladan, un Dreyfus de la littérature*, Lyon, Le Cosmogone, 1999.

BROGNIEZ Laurence, « Bas-bleus et draps blancs. Femmes et littérature spirite (1865-1914) », *La Littérature en bas-bleus, tome III. Romancières en France de 1870 à 1914.*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 243-258.

CABANES Jean-Louis, « Banville au pays des merveilles : idéal et illusion », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 79-92.

CANI Isabelle, « Fantaisie ou fatalisme ? Le double langage dans *Les Contes du Chat perché* de Marcel Aymé », in Nathalie PRINCE (dir.), *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 51-82. En ligne : [http://books.openedition.org/pur/39700], consulté le 3 octobre 2022.

CHAOUACHI Slaheddine, *Les Sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2005.

CHATELAIN Nathalie, « Lorsque le titre se fait épitaphe : chronique de la mort annoncée du conte de fée fin-de-siècle », *Fabula LhT*, n°6, mai 2009, [https://www.fabula.org:443/lht/6/chatelain.html], consulté le 18 décembre 2019.

CHELEBOURG Christian, *Le Surnaturel : poétique et écriture*, Paris, France, Armand Colin, 2006.

CHRISTOUT Marie-Françoise, « Aspects de la féerie romantique de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845) ; chorégraphie, décors, trucs et machines », *Romantisme*, vol. 12, nº 38, 1982, p. 77-86.

CITTON Y., DUBACQ M., et VINCENT P. (dir.), *Imagination scientifique et littérature merveilleuse : Charles Tiphaigne de La Roche*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2014.

COURAPIED Romain, « Théories de l'artificiel et artifices rhétoriques en période décadente : une lecture de Lanterne magique (1900) de Jean Lorrain », in Élisabeth LAVEZZI et Timothée PICARD (dir.), *L'Artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 107-122.

DAVID-DE PALACIO Marie-France, « Ressassement sénile et exaltation de la modernité dans les romans tardifs de (1924-1932) de Félicien Champsaur », in Marie-Christine PAILLARD (dir.), *Admirable tremblement du temps : le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC », 2008, p. 135-152.

DELABROY Jean, « Jules Verne, ou le procès de l'aventure et de son livre », in Roger BELLET (dir.), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature », 2019, p. 127-137. En ligne : [http://books.openedition.org/pul/1214], consulté le 3 octobre 2022.

DELILLE Damien, « Démystifier le mystique : Joséphin Péladan et les cercles rosicruciens à l'épreuve du rire fin de siècle », *Romantisme*, n°156, 7 août 2012, p. 87-100.

DOYON René-Louis, *La Douloureuse aventure de Péladan*, Paris, La Connaissance, 1946.

DUFIEF Pierre-Jean, « Gustave Geffroy : l'art au service du peuple », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, vol. 1, nº 10, 2003, p. 93-107.

DUPERRAY Max, « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise », *Etudes irlandaises*, vol. 9, nº 1, 1984, p. 81-88.

EDELMAN Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel - Histoire », 1995.

FIGUEIRA Dorothy Matilda, *Translating the Orient: the reception of « Śākuntala » in nineteenth-century Europe*, Albany (N.Y.), State university of New York press, 1991.

FLEURY Raphaèle, « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les "marionnettes" de Judith Gautier », in Yvan DANIEL et Martine LAVAUD (dir.), *Judith Gautier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 223-251.

FOLCO Alice, « Zola/Mallarmé : au carrefour naturalo-symboliste », *Etudes théâtrales*, vol. 56-57, nº 1-2, 2013, p. 145-150.

FOUCRIER Chantal, « 3. Une histoire d'amour », *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1939) : L'origine et la fin*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2019, p. 103-159.

FOUCRIER Chantal, « L'Atlantide au féminin : entre Eros et Thanatos », in Gabrielle HARDY-ENGELSON, Francis VANOYE et Youssef el FTOUH (dir.), *Les Atlantides*, Université Paris X - Nanterre, Littérales n°18, 1996, p.

FREZZATO Sylvain, « La fin du merveilleux : premier cinéma et merveilleux fin-de-siècle », *Romantisme*, n° 170, nº 4, 23 décembre 2015, p. 87-95.

FRYCER Jaroslav, « L'art et la littérature dans *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros : remarques sur la poétique du roman français à l'époque romantique », in Miroslav MIKULASEK (dir.), *Západ a Východ: (literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa)*, Masarykovy univerzity, Litteraria Humanitas, 1998, p. 73-84.

GALIFRET Y. (dir.), *Le Crépuscule des magiciens : le réalisme contre la culture*, Paris, Éditions de l'union rationaliste, 1965.

GARDINI Michela, « Jane de La Vaudère sous le signe de l'occultisme », in Andréa DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus, tome III. Romancières en France de 1870 à 1914.*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 279-290.

GINISTY Paul, *La Féerie*, Paris, L. Michaud, coll. « Bibliothèque théâtrale illustrée », 1910.

GOUNON Mélodie, *Le Voyage au centre de la Terre de Jules Verne, entre emprunt et plagiat du Voyage dans le cristal de George Sand*, mémoire de master, sous la direction de Laetitia Gonon, Université Grenoble Alpes, 2019.

GRAVE Jaël, « Monts et merveilles chez quelques écrivains français : George Sand, Frison-Roche, Samivel », in Anne BESSON et Evelyne JACQUELIN (dir.), *Le Merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Etudes Littéraires », 2010, p. 235-250.

GUILLAUD L. (dir.), *Atlantides : les îles englouties*, Paris, les Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1995.

GUTIEREZ Grégory, « Le discours du réalisme fantastique : la revue Planète », mémoire de master, sous la direction de Georges Molinier, Université Sorbonne – Paris 4, 1998.

JASMIN Nadine, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles. Les contes de fées de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, H. Champion, Paris, coll. « Lumière classique », 2002.

HARDY-ENGELSON Gabrielle, VANOYE Francis et FTOUH Youssef el (dir.), *Les Atlantides*, Université Paris X - Nanterre, Littérales n°18, 1996.

HOPKINS Fleur, *Aux frontières de l'invisible : culture visuelle et instruments optiques dans le récit merveilleux-scientifique au passage du siècle (1894-1930)*, thèse de doctorat, sous la direction de Pascal Rousseau, Université Paris 1, 2019.

HOPKINS Fleur, *Le merveilleux-scientifique : une Atlantide littéraire*, [https://gallica.bnf.fr/blog/30042019/le-merveilleux-scientifique-une-atlantide-litteraire], consulté le 27 juillet 2019.

HOUSSAIS Yvon, « Marcel Aymé, à contre-courant », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, nº 6, 20 décembre 2013. En ligne : [http://journals.openedition.org/strenae/1083], consulté le 3 octobre 2022.

KARBOVNIK Damien, *L'Ésotérisme grand public : le Réalisme Fantastique et sa réception. Contribution à une sociologie de l'occulture*, sous la direction de Jean-Bruno Renard, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2017.

KOSKAS Camille, « L'érotisme végétal au féminin », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, nº 75, 9 septembre 2021, p. 144-161.

KUNZ WESTERHOFF Dominique, « De l'automatisme des impressions à une contre-épreuve poétique Les discours de l'imagination chez Nerval », *Revue Nerval*, nº 4, 2020, p. 231-257.

KUNZ WESTERHOFF Dominique, « L'Imagination repensée par les Idéologues ou l'homme-machine entre Lumières et romantisme », *Le Moment idéologique : Littérature et sciences de l'homme*, Lyon, ENS Éditions, coll. « La Croisée des chemins », 2015. En ligne : [http://books.openedition.org/enseditions/2552], consulté le 3 octobre 2022.

KUNZ WESTERHOFF Dominique et ATALLAH Marc (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars : entre science, philosophie et littérature aux XVIIe-XXIe siècles*, Paris, J. Vrin, coll. « Pour demain », 2011.

KUNZ WESTERHOFF Dominique (dir.), *Mnémosynes : la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg, 2008.

LAFORGUE Pierre, « Féeries nervaliennes. Désenchantement et réenchantement du monde dans Sylvie », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 39-55.

LAGRANGE Pierre et VOISENAT Claudie, *L'Ésotérisme contemporain et ses lecteurs : Entre savoirs, croyances et fictions*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et recherche », 2013.

LAURANT Jean-Pierre, *L'Ésotérisme chrétien en France au XIXe siècle*, L'Âge d'Homme., Lausanne, 1992.

LAVAUD Martine, « Esprit de Judith, es-tu là ? Leçon de magie », in Yvan DANIEL et Martine LAVAUD (dir.), *Judith Gautier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 85-94.

LA VILLEMARQUE Théodore Hersart, *Myrdhin ou l'Enchanteur Merlin : son histoire, ses œuvres, son influence*, Paris, Didier, 1860.

LEBEGUE Raymond, « Le Merveilleux magique dans le théâtre français à l'époque baroque », *Revue d'Histoire du Théâtre*, nº 57, 1963, p. 7-12.

LEHMAN Serge, « L'Héritage du merveilleux scientifique », in Sven ORTOLI (dir.), *Tintin chez les savants*, Paris, Science & vie, 2003, p. 23.

LEIRIS Michel, *Le Merveilleux*, Bruxelles, D. Devillez, 2000.

LEONCE Thierry, *Le Fantastique dans l'œuvre romanesque de Marcel Brion*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet – Saint-Etienne, 2011.

LETOURNEUX Matthieu, « Une 'machine à fabriquer l'idéal', étude de L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam », in Pierre BRUNEL (dir.), *L'Homme artificiel*, Didier-Erudition., Paris, 1999, p. 243-266.

LEVY Daniel et GRANGE Michèle, « La Musique d'Erich Zann de H.P. Lovecraft », *Études freudiennes*, nº 11-12, janvier 1976, p. 213-229.

LEVY Maurice, *Lovecraft ou Du fantastique*, Paris, Christian Bourgois, 1972.

LICHTENBERGER Marguerite, *Le Message d'André Lichtenberger*, Paris, Calmann-Lévy, 1946.

LOSCO-LENA Mireille, « L'Evénement d'Axël à la Gaîté, Paris, 1894 », *Littératures*, nº 71, 1 novembre 2014, p. 105-118. En ligne : [http://journals.openedition.org/litteratures/338], consulté le 3 octobre 2022.

LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2010.

LUCET Sophie, « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, A la croisée des genres, nº 12, 15 octobre 2015, p. 131-153.

MARQUER B. (dir.), « Alphonse Esquiros, *Le Magicien* », in Bertrand MARQUER (dir.), *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIXe siècle*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Artoithèque », 2020, p. 277-283. En ligne : [http://books.openedition.org/apu/17608], consulté le 3 octobre 2022.

MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVIIe-XIXe siècle) », *Sociétés Représentations*, vol. 31, nº 1, 30 juin 2011, p. 17-33.

MAURIN Margaret Simpson, *L'Univers fantastique de Marcel Brion*, Paris, A.-G. Nizet, 1981.

MERLO Christiano, « Gautier critique d'Hoffmann », *Études littéraires*, vol. 42, nº 3, 2011, p. 71-82.

MIRBEAU Octave, « Maurice Maeterlinck », *Les Écrivains*, Paris, E. Flammarion, 1925, p. 174-184.

MOATTI Alexandre, « Science et théories scientifiques au prisme de la revue Planète », *Politica Hermetica*, nº 28, décembre 2014, coll. « Les Coulisses de l'Histoire. Occultisme, fiction, réalités. », p. 59-69.

MURATELLE Christiane, « Merlin l'Enchanteur (Edgar Quinet) : le no man's land de la mémoire », in Danielle BOHLER (dir.), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », 2020, p. 297-307. En ligne : [http://books.openedition.org/pub/27931], consulté le 3 octobre 2022.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Alice dans la mythologie surréaliste », in Lawrence GASQUET, Sophie MARRET et Pascale RENAUD-GROSBRAS (dir.), *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 153-165.

PALACIO Jean de, *Les Perversions du merveilleux : « Ma Mère l'Oye » au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.

PARTENSKY Vérane, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 9-22.

PESTUREAU P. G., « Une Etude de littéraire comparée : Boris Vian, L'Ecume des jours et les influences anglo-saxonnes », *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, nº 47, 1976, p. 85-100.

PETITIER Paule, « Un merveilleux couleur du temps : merveilleux, fantastique et Histoire chez Nodier, Michelet et Sand », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 23-37.

PEZARD Émilie, « Le Genre de Jules Verne ou de Wells ? Le récit d'anticipation défini d'après ses modèles (1863-1935) », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, nº 21, 25 octobre 2018. En ligne : [http://journals.openedition.org/contextes/6558], consulté le 3 octobre 2022.

PEZARD Émilie, « Un genre fondé sur le "goût de l'atroce". Le romantisme frénétique », *Fabula / Les Colloques*. En ligne : [https://www.fabula.org:443/colloques/document4094.php], consulté le 10 février 2021.

PEZARD Émilie, « Les Mutations du merveilleux à l'ère du progrès scientifique », 2018. En ligne : [https://serd.hypotheses.org/1933], consulté le 27 juillet 2019.

PEZARD Emilie et CHABOT Hugues, « Le Merveilleux-scientifique de Maurice Renard en contexte », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 11, 20 juin 2018. En ligne : [https://journals.openedition.org/resf/1255], consulté le 3 octobre 2022.

PIERRE Chantal, « Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, 15 octobre 2015, p. 93-107.

POIRSON M. (dir.), *Perrault en scène : transpositions théâtrales de contes merveilleux, 1670-1800*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIIIe siècle », 2009.

POIRSON Martial, « Changement d'état. Métempsychose et mobilité sociale dans Le diable à quatre ou la double métamorphose (1756) de Sedaine », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 4, 1 octobre 2007, p. 175-198.

PRINCE Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, A. Colin, 2008.

RAITT A. W., « Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme des Symbolistes », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 12, nº 1, 1960, p. 175-187.

RAITT Alan William, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1965.

REJA Marcel, « H.-G. Wells et le merveilleux scientifique », *Mercure de France*, nº 178, octobre 1904.

RENARD Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, vol. 1, nº 6, octobre 1909, p. 245-261.

REUMAUX Françoise, « L'aune du merveilleux chez les nouveaux conteurs », *Communications*, vol. 39, nº 1, 1984, p. 227-238.

REVOL Lise, « Le sphinx sans secret ? De la décadence du mythe à la poétique de l'énigme », in Alain MONTANDON (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 73-85.

RIVERA Jean-Luc, « Science-fiction », in Anne BESSON (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p.

ROGERS Brian G., « "La Fée aux Miettes" de Charles Nodier », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 32, nº 1, 1980, p. 151-161.

ROLLAND Marc, *Épouser la déesse : essais sur la femme, le surnaturel et l'hyperbole*, Düren, Shaker Verlag, 2021.

ROLLAND Marc, *Le Roi Arthur : le mythe héroïque et le roman historique au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.

ROUX Alphonse et VEYSSIE Robert, *Édouard Schuré : son œuvre et sa pensée*, Paris, Perrin, 1914.

SANGOUARD Céline, « Écrire le "sentiment de la merveille" au XXe siècle », *Acta Fabula*, vol. 13, n° 4, 16 avril 2012. En ligne : [https://www.fabula.org/acta/document6923.php], consulté le 3 octobre 2022.

SCHEEL Charles, *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le réalisme merveilleux de Jean Giono : deux modes narratifs distincts*, thèse de doctorat, sous la direction de Mireille Sacotte, Université Paris 3, 1994.

SEMPERE Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2009.

STARKIE Enid, « L'esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 6, nº 1, 1954, p. 131-138.

STEINMETZ Jean-Luc, *La France frénétique*, Paris, PUF, 1978.

SWAHN Sigbrit, *Balzac et le merveilleux : étude du roman balzacien, 1822-1832*, Lund, Lund university press, coll. « Études romanes de Lund », 1991.

TANIMOTO Michiaki, *La Figure du conteur chez Balzac*, thèse de doctorat, sous la direction de José-Luis Diaz, Université Sorbonne Paris Cité, 2016.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

TRALONGO Stéphane, « Remanier les dialogues, rénover les tableaux : le cinématographe dans la logique de récupération des grandes reprises féeriques », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, nº 20, 2012.

TOURET Michèle, « Préface », *L'Enchanteur pourrissant*, Dinan, Terre de Brume, 2015, p. 7-15.

TURQUETIT Andréa, « Marcel Brion », *Miroir du fantastique*, vol. 1, nº 4, août 1968, p. 174-178.

VALIN Paul, « Le Théâtre de déclamation et le Fils des étoiles », *Revue d'art dramatique*, vol. 26, avril 1892, p. 52.

VICKERMANN Gabriele, « Classicisme et romantisme. Une écriture réflexive dans Smarra ou les démons de la nuit de Charles Nodier », *Revue germanique internationale*, nº 16, 15 juillet 2001, p. 87-100.

VILAR Pierre, « Un surréaliste, même », in Arnaud LAIME et Frédéric MARTIN (dir.), *Le Dépossédé, Territoires de Jacques Abeille*, Paris, Le Tripode, 2016, p. 55-76.

WATANABE-AKIMOTO Chiho, *Le Merveilleux dans l'œuvre de George Sand*, thèse de doctorat, sous la direction de Béatrice Didier, Université Paris 8, 1998.

ZIELONKA Anthony, *Esquiros (1812-1876). A study of the works*, Paris et Genève, Slatkine, 1985.

Science-fiction

AMIS Kingsley, *L'Univers de la science-fiction*, trad. Élisabeth Gille, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1962.

ANGENOT Marc, *Les Dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction*, Paris, France, Honoré Champion, 2013.

BAUDOU Jacques, *La science-fiction*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2003.

BREAN Simon, « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 1, 21 décembre 2012. En ligne : [http://journals.openedition.org/resf/131], consulté le 3 octobre 2022.

BREAN Simon, *La Science-fiction en France : théorie et histoire d'une littérature*, Paris, France, PUPS, 2012.

HUZ Aurélie, *L'Intermédialité dans la science-fiction française de La Planète Sauvage à Kaena (1973-2003)*, thèse de doctorat, sous la direction d'Irène Langlet, Université de Limoges, 2018.

KLEIN Gérard, « La Science-Fiction est-elle une subculture ? », *Quarante-Deux*, [https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html], consulté le 4 juin 2019.

LANGLET Irène, *La Science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, France, A. Colin, 2006.

LUCKHURST Roger, « Les Nombreuses morts de la science-fiction : une polémique », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 2, 30 avril 2013. En ligne : [https://journals.openedition.org/resf/265], consulté le 3 octobre 2022.

SAINT-GELAIS Richard, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 1999.

Littératures populaires, paralittératures et « mauvais genres »

ANGENOT Marc, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires*, vol. 7, nº 1, 1974, p. 9-22.

COUEGNAS Daniel, « Edgar Morin et l'industrie culturelle : pour revenir sur quelques problèmes des études paralittéraires », in Jacques MIGOZZI et Philippe LE GUERN (dir.), *Productions du populaire : 6e colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2004, p. 415-426.

COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1992.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « La Production du populaire : écueils, principes, propositions », in Jacques MIGOZZI et Philippe LE GUERN (dir.), *Productions du populaire : 6e colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2004, p. 427-443.

GABAS Aliette, *Fanfiction : de la transfiction inter-artistique à l'effacement de la figure de l'auteur*, mémoire de master, sous la direction de Jean Cléder, Université Rennes 2, 2014.

LANGLET Irène, BESSON Anne, HOLMES Diana et LEVET Natacha, « Littératures de genre », in Bernard BANOUN, Isabelle POULIN et Yves CHEVREL (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, coll. « Histoire des traductions en langue française », 2019, p. 947-980.

LARUE Anne, *Fiction, féminisme et postmodernité : les voies subversives du roman contemporain à grand succès*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

LETOURNEUX Matthieu, « Le Genre comme pratique historique », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, nº 14, 6 juillet 2016. En ligne : [https://journals.openedition.org/belphegor/732], consulté le 3 octobre 2022.

MIGOZZI Jacques et LE GUERN Philippe, « Productions du populaire : repères et suggestions pour prolonger l'enquête », in Jacques MIGOZZI et Philippe LE GUERN (dir.), *Productions du populaire : 6e colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2004, p. 7-13.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, vol. 19, 1839, p. 675-691.

SPEHNER Norbert, « Paralittératures. Les indispensables (une bibliothèque de référence) », *Études littéraires*, vol. 30, nº 1, 1997, p. 119-130.

THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, le Chemin vert, coll. « Le Temps et la mémoire », 1984.

THIESSE Anne-Marie, « Le Roman populaire d'aventures : une affaire d'hommes », in Roger BELLET (dir.), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature & idéologies », 2019, p. 199-206. En ligne : [http://books.openedition.org/pul/1205], consulté le 3 octobre 2022.

TORTEL J., LACASSIN F., et ARNAUD N. (dir.), *La Paralittérature*, Paris, Hermann, coll. « Cerisy Archives », 2012.

VIGNE Hélène, « Didactique de la télévision et didactique de la littérature. Peut-on caractériser les récits fictionnels à la télévision en termes de genres ? », *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, vol. 68, nº 1, 1986, p. 33-44.

Littérature et culture de jeunesse

CHAMBOREDON Jean-Claude, « Adolescence et post-adolescence : la "juvénisation" », in Anne-Marie ALLEON, Odile MORVAL et Serge LEBOVICI (dir.), *Adolescence terminée, adolescence interminable*, PUF, coll. « Psychiatrie de l'enfant », 1985, p. 13-28.

CHELEBOURG Christian, « Extension du domaine de la fiction », *Les Fictions de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2013, p. 15-50.

DETREZ Christine, « Les princes et princesses de la littérature adolescente aujourd'hui. Analyses et impressions de lecture », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82, nº 4, 2010, p. 75-82.

GARAPON Paul, « L'imaginaire mondialisé de la littérature jeunesse », *Esprit*, n°283, 2002, p. 297-315.

GRENON Alexandra, *La littérature young adult en France : quand le marketing s'empare du processus éditorial. Comment les diverses maisons d'édition concernées s'approprient-elles ce phénomène ?*, mémoire de master, sous la direction de Dominique Auzel, Toulouse Jean Jaurès, 2017.

LETOURNEUX Matthieu, « Littérature de jeunesse et culture de masse, entre recyclage et réinvention », in Cécile BOULAIRE, Claudine HERVOUET et Matthieu LETOURNEUX (dir.), *L'Avenir du livre pour la jeunesse*, La Joie par les livres, 2010, p. 31-43.

MARCOIN Francis, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

TISON Guillemette, « L'édition pour la jeunesse exploite les "autres mondes" », in Anne BESSON (dir.), *Autres Mondes*, *Cahiers Robinson*, n°17, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers Robinson », 2005, p. 89-97.

VIROLE Benoît, *L'Enchantement Harry Potter : la psychologie de l'enfant nouveau*, Paris, Hachette Littératures, 2002.

WINNICOTT Donald Woods, *Les Objets transitionnels*, Paris, Payot, 2010.

Réception et traduction

ARNOUX-FARNOUX L. et HERMETET A.-R. (dir.), *Questions de réception*, Paris, France, SFLGC : Lucie éd., 2009.

ARTERO Paola, The Chronicles of Narnia de C. S. Lewis: idéologie(s) et point(s) de vue dans les traductions françaises, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Michel Ganteau et Adriana Serban, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2018.

ATTALAH Marc et BOILLAT Alain, *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion, *Infolio*, 2016.

CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Grane, Créaphis éditions, 2006.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

FEASSON Vivien, « La retraduction en fantasy : consécration ou communication ? », *Journée d'études du CIRTI « Figures du retraducteur »*, Liège, décembre 2019. En ligne : [https://telearn.archives-ouvertes.fr/SLAM/hal-03703009v1], consulté le 3 octobre 2022.

FEASSON Vivien, « Patrick Marcel, traducteur ou prisonnier du Trône de fer ? », in Anne BESSON (dir.), *Game of Thrones, nouveau modèle pour la fantasy ? Actes du colloque des Imaginales 2020*, Chambéry, ActuSF, 2021, p. 239-258.

FEASSON Vivien, *La Retraduction comme outil de légitimation du genre : le cas de la fantasy en langue française*, thèse de doctorat, sous la direction d'Antoine Cazé, Université Paris Cité, 2019.

FISH Stanley Eugene, *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. Etienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

MERTEN Pascaline, « Traduire un jeu n'est pas un jeu d'enfant », *Equivalences*, vol. 36, n° 1, 2009, p. 125-143.

MOINARD Pierre, *Partages des lectures entre pairs et apprentissages collaboratifs de la lecture littéraire sur des forums et des blogs*, thèse de doctorat, sous la direction de Sylviane Ahr et de Jean-Louis Dufays, Université de Cergy-Pontoise, 2018.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Évelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978. Réédition en 1990.

JOUVE Vincent (dir.), *L'Expérience de lecture : colloque, octobre 2002, Université de Reims*, Paris, L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2005.

PEETERS Jean, « Aux marges de la traductologie. Sur la réception de Harry Potter en France », in Corinne WECKSTEEN et Ahmed EL KALADI (dir.), *La Traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 2020, p. 255-267.

PERRIER Marie, *Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s)*, thèse de doctorat, sous la direction de Ronald Jenn et Gaïd Girard, Université de Lille - Nord de France, 2019.

Littérature générale et comparée

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

ASHE L., DJORDJEVIĆ I., et WEISS J. (dir.), *The Exploitations of medieval romance*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010.

BARTHES Roland, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

BARTHES Roland, « Réflexions sur un manuel », in Serge DOUBROVSKY et Tzvetan TODOROV (dir.), *L'Enseignement de la littérature. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Plon, 1971, p. 954-951.

BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

BEAULIEU Jean-Philippe, « Présentation : Le roman chevaleresque tardif : permanence, contamination, dissolution », *Études françaises*, vol. 32, nº 1, 1996, p. 3-5.

CABAU Jacques, *La Prairie perdue : le roman américain*, Paris, Seuil, 1981.

CHARTIER Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres XIVe-XVIIIe siècle*, Paris, A. Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1996.

CROUZET Michel, « Walter Scott et la réinvention du roman », *Waverley. Rob-Roy. La Fiancée de Lammermoor*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1981, p. 7-44.

DECKER Jacques de, « Isabelle Hausser ou la tentation politique », in Sandrine BAZILE et Gérard PEYLET (dir.), *Imaginaire et écriture dans le roman haussérien*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », 2007, p. 17-21.

DUCAS Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix : histoire des prix littéraires*, Paris, la Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.

DURAND-LE-GUERN Isabelle, « Moyen Âge et roman historique », *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 105-138. En ligne : [http://books.openedition.org/pur/29627], consulté le 3 octobre 2022.

FRAGONARD Michel, « La Perception du Moyen Âge depuis la fin du XVIIIe siècle », *Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français*, nº 36, 1997, p. 45-53.

FRANÇOIS Anne Isabelle, « Tant qu'il y aura des forêts. Écriture, parentés et résistances écoféministes », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, nº 2021-1, 1 mars 2022. En ligne : [https://journals.openedition.org/itineraires/10288], consulté le 3 octobre 2022.

FRYE Northrop, *L'Écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, trad. Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998.

GALLET René, *Romantisme et postromantisme de Coleridge à Hardy : nature et surnature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996.

GARAPON Paul et HOLLIER Denis, « Sur l'aristocratisme de l'écrivain français », *Esprit*, 262 (3/4), 2000, p. 40-57.

GENET Jacqueline, « Yeats et la France », in Stephen ROMER (dir.), *Traductions, passages : le domaine anglais*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT », 2017, p. 93-112.

GRALL Catherine, « De la validité d'une défense morale du novel », in Carlo ARCURI et Christophe REFFAIT (dir.), *Romance*, Amiens, Encrage Université, coll. « Romanesques », 2011, p. 163-191.

HIMMELSBACH Siegbert, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer, coll. « Mimesis », 1988.

KRANS Horatio Sheafe, *William Butler Yeats and the Irish Literary Revival*, London, W. Heinemann, 1905.

LACHAUD Magali, « Fortune et modes de transmission de l'épopée médiévale dans le répertoire enfantin au XIXe siècle », in Saulo NEIVA (dir.), *Déclins & confins de l'épopée au XIXe siècle*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Etudes Littéraires Françaises », 2008, p. 95-110.

LORENZI Marianne, « Tentative de caractérisation du romanesque de George Sand », in Christophe REFFAIT et Carlo ARCURI (dir.), *Romance*, Amiens, Encrage Université, coll. « Romanesques », 2011, p. 39-56.

MADELENAT Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

MILLET Baudoin, « Novel et romance : histoire d'un chassé-croisé générique », *Cercles*, 16.2, 2006, p. 85-96.

MURPHY Andrew, *Ireland, Reading and Cultural Nationalism, 1790-1930: Bringing the Nation to Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

NEIVA Saulo (dir.), *Désirs & débris d'épopée au XX*e *siècle*, Bern, P. Lang, 2009.

OLIVE Elvia, « "L'historien est un prophète tourné vers le passé". Réflexions sur le rôle de la référence médiévale dans la pensée de l'autorité chez quelques historiens romantiques (Quinet, Michelet, La Villemarqué...) », in Marie BLAISE et Anita GONZALEZ-RAYMOND (dir.), *Un temps pour tout : Études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au XXIe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Voix des Suds », 2020, p. 197-205.

PARKS Lloyd, « The influence of Villiers de L'Isle-Adam on W.B. Yeats », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 6, nº 3/4, 1978, p. 258-276.

REEVE Clara, *The Progress of romance*, Plan-de-la-Tour, Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables anglais », 1980.

RYAN Marie-Laure, *Avatars of story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

SCHAEFFER Jean-Marie, « La Catégorie du romanesque », *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 292-302.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

TADIE Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 2013.

TAINE Hippolyte-Adolphe, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1878, vol. 4/4.

VAILLANT Alain, « Le genre littéraire », *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2017, p. 143-162.

VIEL Tanguy, « Quelques remarques sur la littérature américaine », *Vacarme*, N° 62, nº 1, 2013, p. 50-64.

WHETTER Kevin Sean, *Understanding genre and medieval romance*, Aldershot, Ashgate, 2008.

Sociologie et *fan studies*

Sociologie générale, sociologie de la culture

BOURDIEU Pierre, « Le Champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 89, nº 1, 1991, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *L'Année sociologique, troisième série*, vol. 22, 1971, p. 49-126.

CAMPION-VINCENT Véronique, « Les Réactions au retour du loup en France. Une tentative d'analyse prenant « les rumeurs » au sérieux », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, vol. 30, nº 1, 2002, p. 11-52.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, France, Gallimard, 1990.

DONNAT Olivier, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », *Culture études*, vol. 5, nº 5, 2009, p. 1-12.

DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de l'adaptation et de la traduction : le roman d'aventures anglo-américain dans l'espace littéraire français pour les jeunes (1826-1960)*, 2014.

GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois presses université, coll. « Traductologie », 1999.

LAHIRE Bernard, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2004.

LAHIRE Bernard, *La Raison des plus faibles : rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993.

LYONS Martyn, *Le Triomphe du livre : une histoire sociologique de la lecture dans la France du 19e siècle*, Paris, Le Cercle de la librairie, coll. « Histoire du Livre », 1987.

MACE Éric, « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 112, nº 1, 2002, p. 45-62.

MORIN Edgar, « L'Industrie culturelle », *Communications*, vol. 1, nº 1, 1961, p. 38-59.

PAUGAM Serge, *L'enquête sociologique*, Paris, PUF, 2017.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La Culture de masse en France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Fayard, 2002.

ROSENSTIEHL Pierre et PETITOT Jean, « Automate asocial et systèmes acentrés », *Communications*, vol. 22, nº 1, 1974, p. 45-62.

SAPIRO Gisèle, « Le Champ littéraire français : structure, dynamique et formes de politisation », in Alain QUEMIN et Glaucia VILLAS BOAS (dir.), *Art et société : Recherches récentes et regards*

croisés, Brésil/France, Marseille, OpenEdition Press, 2016. En ligne : [http://books.openedition.org/oep/532], consulté le 3 octobre 2022.

SHUSTERMAN Richard, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 6, nº 24, 1993, p. 153-167.

WOLF Nelly, « Pour une sociologie des styles littéraires », *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 81-93.

Sociologie des publics et fan studies

ALBENGA Viviane, *S'émanciper par la lecture : genre, classe et usages sociaux des livres*, PUR, Rennes, 2017.

BARKER M. et MATHIJS E. (dir.), *Watching the Lord of the rings: Tolkien's world audiences*, New York Washington Bern, Peter Lang, coll. « Media and culture », 2008.

BELIARD Anne-Sophie, « Pseudos, avatars et bannières : la mise en scène des fans », *Terrains & travaux*, n° 15, nº 1, 17 septembre 2009, p. 191-212.

BENNETT L.K. et BOOTH P. (dir.), *Seeing fans: representations of fandom in media and popular culture*, New York, Bloomsbury, 2016.

BOURDAA Mélanie, « Les Fans, ces publics si spécifiques. Définition et méthodologie pour le chercheur », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, nº 17, 9 mars 2019. En ligne : [http://journals.openedition.org/belphegor/1701], consulté le 3 octobre 2022.

BOURDAA Mélanie, « La promotion par les créations des fans », *Raisons politiques*, nº 62, 22 juin 2016, p. 101-113.

BOURDAA Mélanie, *L'activisme fan en action : entretien avec « We Deserved Better » autour de The 100*, [https://culturevisuelle.hypotheses.org/author/crenum], consulté le 17 juin 2022.

BOURDAA Mélanie, *Le Fansubbing, une pratique de médiation culturelle*, [http://larevuedesmedias.ina.fr/le-fansubbing-une-pratique-de-mediation-culturelle], consulté le 1 septembre 2022.

BOURDAA Mélanie, *Les fans de Hunger Games, de la fiction à l'engagement*, [http://larevuedesmedias.ina.fr/les-fans-de-hunger-games-de-la-fiction-lengagement], consulté le 17 juin 2022.

COLLOVALD Annie et NEVEU Érik, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2013.

CRISTOFARI Cécile, « Lecteur, acteur : la culture populaire revisitée par les fanfictions et les jeux de rôle », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, nº 9, 1 février 2010.

CRISTOFARI Cécile et GUITTON Matthieu J., « L'aca-fan : aspects méthodologiques, éthiques et pratiques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, nº 7, 1er juillet 2015.

DE KLOET, H.J., VAN ZOONEN, E.A., DEVEREUX, E., « Fan culture: Performing difference. », *Media studies: Key issues and debates*, Routledge, 2007, p. 322-341.

DETREZ Christine et VANHEE Olivier, *Les Mangados : lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 2012.

DUBINSKY Tina, *Science Fiction and Fantasy Readers: more fantasy, less romance*, [https://tinadubinsky.com/fantasy-readers/], consulté le 10 janvier 2019.

FRANÇOIS Sébastien, *Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques: le cas des fanfictions sur internet*, thèse de doctorat, sous la direction de Dominique Pasquier, Télécom ParisTech, 2013.

FRANCOIS Sébastien, « Auctorialité et réécritures contemporaines : que reste-t-il des auteurs dans le monde des fanfictions ? », in Sylvie DUCAS (dir.), *Les Acteurs du livre*, Editions Nicolas Malais, 2012, p. 139-156.

FRANCOIS Sébastien, « La migration des fanfictions sur Internet : aller... et retours ? », in Greta KOMUR et Anne REACH-NGO (dir.), *L'Écrit à l'épreuve des médias*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 437-454.

FRANÇOIS Sébastien, « Fanf(r)ictions », *Réseaux*, nº 153, 16 février 2009, p. 157-189.

FRANÇOIS Sébastien, « Les Fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? », *Agora débats/jeunesses*, nº 46, 2007, p. 58-68.

GRAY J., SANDVOSS C., et HARRINGTON C.L. (dir.), *Fandom: identities and communities in a mediated world*, New York, New York University Press, 2007.

HILL Rosemary Lucy, *Representations and Experiences of Women Hard Rock and Metal Fans in the Imaginary Community*, thèse de doctorat, sous la direction d'Ann Kaloski-Naylor, University of York, 2013.

HILLS Matt, *Fan cultures*, London, Routledge, 2002.

HOMMEL Élodie, « Lectures légitimes, lectures illégitimes », *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, nº 8, 25 juin 2021. En ligne [http://journals.openedition.org/bssg/579], consulté le 3 octobre 2022.

HOMMEL Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, thèse de doctorat, sous la direction de Christine Détrez, Université de Lyon, 2017.

JENKINS Henry, *La Culture de la convergence*, trad. Christian Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013 [2006].

JENKINS Henry, *The Wow climax: tracing the emotional impact of popular culture*, New York, New York University Press, 2007.

JENKINS Henry, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006.

JENKINS Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York & London, Routledge, 1992.

KROES R., RYDELL R.W., et BOSSCHER D.F.J. (dir.), *Cultural transmissions and receptions : American mass culture in Europe*, Amsterdam, VU university press, coll. « European contributions to American studies », 1993.

LE BART Christian, « Stratégies identitaires de fans », *Revue française de sociologie*, vol. 45, nº 2, 2004, p. 283-306.

LE GUERN Philippe, « 'No matter what they do, they can never let you down...' », *Reseaux*, n° 153, nº 1, 16 février 2009, p. 19-54.

LE GUERN Philippe, *Les Cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

LEWIS L.A. (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992.

MANUEL Jacqueline et CARTER Don, « Current and historical perspectives on Australian teenagers' reading practices and preferences », *Australian Journal of Language and Literacy*, vol. 38, p. 115-128.

MENADUE Christopher Benjamin et JACUPS Susan, « Who Reads Science Fiction and Fantasy, and How Do They Feel About Science? Preliminary Findings From an Online Survey », *SAGE Open*, vol. 8, nº 2, 1er avril 2018.

NEVEU Érik, « Pour en finir avec l'« enfantisme ». Retours sur enquêtes », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol. 17, nº 92, 1999, p. 175-201.

PEYRON David, « Fandom names and collective identities in contemporary popular culture », *Transformative Works and Cultures*, vol. 28, 14 septembre 2018. En ligne : [https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/1468/1923], consulté le 3 octobre 2022.

PEYRON David, « Enjeux identitaires et communautaires des noms de fandoms », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, nº 7, 1 juillet 2015. En ligne : [https://journals.openedition.org/rfsic/1665], consulté le 3 octobre 2022.

PEYRON David, *Culture geek*, Limoges, Fyp, 2013.

ROCQUET Sandra, *Entre phénomène littéraire et culture singulière : typologie du lectorat de science-fiction*, thèse de doctorat, sous la direction de Raymond Boudon, Université Paris 4, 1999.

TORRES Anita, *Promoteurs et écrivains d'un genre littéraire : la science-fiction française*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pierre Lantz, Université Paris 8, France, 1994.

SEGRE Gabriel, « Le rite de la Candlelight », *Ethnologie francaise*, Vol. 32, nº 1, 2002, p. 149-158.

VANHILLE François, *Cultures de l'imaginaire, festivals et collectivités territoriales : une ressource inexploitée au service du développement local*, L'Harmattan, Paris, 2014.

VINCENT-GERARD Armelle et VAYSSETTES Benoît, *Les Jeunes adultes et la lecture - Enquête du Centre National du Livre, 2018*, [https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2020-03/Les%20jeunes%20adultes%20et%20la%20lecture-2018-Etude%20compl%C3%A8te.pdf].

VINCENT GERARD Armelle, *Les Jeunes et la lecture - Enquête du Centre National du Livre, 2016*, [https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-jeunes-et-la-lecture], consulté le 15 septembre 2022.

Sciences de l'information et de la communication

Théorie des médias et culture ludique

BEAU Frank, « Des enjeux d'une esthétique et d'une histoire ludographique », *Cahier Louis-Lumière*, vol. 1, nº 1, 2003, p. 78-91.

BROUGERE Gilles, « De Tolkien à « Yu-Gi-Oh » », *Communications*, vol. 77, nº 1, 2005, p. 167-181.

CHEVALDONNE Yves et LAFRANCE Jean-Paul, « BD, dessins animés et jeux vidéo, même combat ! », *Hermes, La Revue*, n° 54, nº 2, 2009, p. 107-115.

CLERCQ Jacqueline de, « Les aventuriers de la parole perdue », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 34, nº 1, 1986, p. 75-79.

DURET Christophe, « Figures disruptives et cadres de l'expérience vidéoludique dans les JRPEV goréens : une approche sociocritique des jeux de rôle en ligne », *Sciences du jeu*, nº 3, 17 juillet 2015. En ligne : [https://journals.openedition.org/sdj/400], consulté le 3 octobre 2022.

LEFEVRE Arthur, *Désirs, conflits & communication : une approche ludo-narrative du jeu de rôle*, thèse de doctorat, sous la direction d'Alexandre Saemmer, Université Paris 8, 2020.

GENVO Sébastien, « Présentation du dossier : "Du ludique au narratif. Enjeux narratologiques des jeux vidéo" », *Sciences du jeu*, nº 9, 28 mai 2018, p. 1-6.

PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, 2017.

PARIKKA Jussi, « Archéologie des media et arts médiaux. Dialogue avec Garnet Hertz », *Multitudes*, trad. Quentin Julien-Saavedra, vol. 59, nº 2, 2015, p. 206-216.

PEYRON David, « Quand les œuvres deviennent des mondes », *Réseaux*, nº 148-149, 27 août 2008, p. 335-368.

TREMEL Laurent, « La diffusion des connaissances dans les jeux de simulation », *Agora débats/jeunesses*, vol. 19, nº 1, 2000, p. 121-132.

VIGNE Hélène, « Didactique de la télévision et didactique de la littérature. Peut-on caractériser les récits fictionnels à la télévision en termes de genres ? », *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, vol. 68, nº 1, 1986, p. 33-44.

VOELCKEL Anne-Christine, « Jouer ensemble. Approche biographique d'un loisir : le jeu de rôle », *Sociétés Contemporaines*, vol. 21, nº 1, 1995, p. 57-74.

MOOC et open education

CARRE Philippe, MOISAN André et POISSON Daniel, *L'Autoformation : psychopédagogie, ingénierie, sociologie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1997.

CISEL Matthieu, *Utilisations des MOOC : éléments de typologie*, thèse de doctorat, sous la direction d'Éric Bruillard, Université Paris Saclay, 2016.

COMPAGNON Antoine, « Moocs et vaches à lait », *Le Débat*, nº 180, 19 mai 2014, p. 170-178.

CRISTOL Denis, *Les Communautés d'apprentissage : apprendre ensemble à l'ère numérique*, Paris, ESF éditeur, 2016.

DEJEAN Charlotte et MANGENOT François, « Les interactions entre pairs dans un Mooc de formation d'enseignants », *Ela. Études de linguistique appliquée*, nº 184, 2016, p. 419-431.

FUN MOOC, *Fantasy, de l'Angleterre victorienne au Trône de fer*, [http://www.fun-mooc.fr/fr/cours/fantasy-de-langleterre-victorienne-au-trone-de-fer/], consulté le 30 août 2022.

FUN MOOC, *Le Million ! Le Million !*, [http://www.fun-mooc.fr/fr/actualites/le-million-le-million/], consulté le 13 septembre 2022.

FUN MOOC, *Une Fréquentation en hausse pour la plate-forme FUN-MOOC en 2017*, [http://www.fun-mooc.fr/fr/actualites/une-frequentation-en-hausse-pour-la-plate-forme-fun-mooc-en-2017/], consulté le 30 août 2022.

GROSJEAN Sylvie, « L'apprentissage collaboratif à distance : Du scénario pédagogique à la dynamique interactionnelle », *Technologies de l'Information et de la Connaissance dans l'Enseignement Supérieur et l'Industrie*, Compiègne, octobre 2004, p.229-236.

KARSENTI Thierry, « Les MOOC, révolution ou simple effet de mode ? », *Revue internationale des technologies en pédagogie universitaire*, vol. 10, nº 2, 2013, p. 6-22.

KOLLER Daphne, NG Andrew et CHEN Zhenghao, *Retention and Intention in Massive Open Online Courses*, [https://er.educause.edu/articles/2013/6/retention-and-intention-in-massive-open-online-courses], consulté le 30 août 2022.

LEVY Pierre, *L'Intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1997.

MARCOCCIA Michel, « L'analyse conversationnelle des forums de discussion : questionnements méthodologiques », *Les Carnets du Cediscor. Publication du Centre de recherches sur la didacticité des discours ordinaires*, nº 8, 1 novembre 2004, p. 23-37.

MICHAUD Yves, « L'Université de tous les savoirs à l'heure de Wikipédia, de Youtube et des Moocs », *Esprit*, Novembre, nº 11, 20 novembre 2013, p. 96-107.

OLIVERI Nicolas, *Apprendre en ligne : quel avenir pour le phénomène MOOC ?*, Paris, L'Harmattan, 2016.

VINCENT Caroline, « Les débuts d'une nouvelle forme d'interactions pédagogiques : étude d'un MOOC fondé sur les réseaux sociaux », *Ela. Études de linguistique appliquée*, nº 184, 2016, p. 399-418.

Annexe I : Les fils de discussion des forums du MOOC fantasy

Thème abordé	**Titre du fil**	**Session**	**Emplacement**
Frontière fantasy/SF (*Star Wars* et le *space opera*, Gaiman, Damasio, Le Guin…)	Je n'aime pas la fantasy	1	Semaine 0
Dune de F. Herbert est-elle une œuvre de fantasy ?	Iconoclaste	1	Semaine 0
Dune de F. Herbert est-elle une œuvre de fantasy ?	Mon(mes) histoire(s) préférée(s)	1	Semaine 0
Star Wars : fantasy ou SF ? (Définition de SW comme une œuvre de « fantasy avec un habillage de SF »)	*Star Wars* : fantasy ou science-fiction ?	1	Semaine 0
La Horde du contrevent : SF ou fantasy ?	*La Horde du contrevent*	1	Semaine 0
Les récits de superhéros font-ils partie de la fantasy ?	Hero Corp : de la fantasy ?	1	Semaine 0
La fantasy gothique (vampires)	Anne Rice	1	Semaine 0
Star Wars : fantasy ou SF ? (suite du débat)	*Les salauds gentilhommes*	1	Semaine 0
La traduction du *Trône de fer* par Jean Sola	Choisir, c'est renoncer	1	Semaine 0
Comment définir une œuvre ?	Œuvre et Œuvres	1	Semaine 0
La traduction de *Harry Potter*	Traduction	1	Semaine 0
Comment la magie fonctionne-t-elle dans les différentes œuvres de fantasy ? Lien avec la science dans la SF ?	A propos de magie…	1	Semaine 0
La SF englobe-t-elle la fantasy ?	Une autre définition	1	Semaine 0
Définition précisée de la fantasy (rapport au temps, récit initiatique, caractère métalittéraire)	Quelques éléments de définition qu'on peut peut-être ajouter	1	Semaine 0
Les récits mythologiques sont-ils de la fantasy ?	Au risque d'en heurter plus d'un…	1	Semaine 0

Le réalisme magique (Garcia Marques, Kafka, Rushdie…)	Comment puis-je classer ceci ?	1	Semaine 0
Pourquoi classer les œuvres littéraires dans des catégories ?	Classement	1	Semaine 0
Comment distinguer une forme de merveilleux scientifique (sabre lasers…) de la magie ? Différence SF/fantasy, fantastique/fantasy, suspension d'incrédulité, fantasy comme refus de la modernité…	Imprécision du terme surnaturel/magique	1	Semaine 0
Critiques de *Harry Potter* : incohérences, manichéisme	WTF ? *Harry Potter* ?	1	Semaine 0
Où classer l'œuvre de Lovecraft ? Fantasy gothique, SF, fantastique ?	Lovecraft et sa démonologie	1	Semaine 0
Proposition d'une définition de la *dark fantasy* (« Frodo aurait continué à cultiver des navets et Potter serait resté dans son placard… »)	Des amateurs de *dark fantasy* ?	1	Semaine 0
Différence entre les définitions anglophones et francophones de fantasy, fantastique, horreur, SF…	Le fantastique chez les anglais	1	Semaine 0
Classement de Poe, Rowling, Carroll, Lovecraft, Chrétien de Troyes	What's that ?	1	Semaine 0
Problème du classement de *Roi du matin, reine du jour* (Ian McDonald)	*Roi du matin, reine du jour*	1	Semaine 0
Question d'un(e) bibliothécaire pour effectuer un classement le plus précis possible	Genre, sous-genre et sous sous-genre ?	1	Semaine 0
L'âge d'or des comics coïncide-t-il avec celui de la fantasy ?	A creuser : fantasy et comics	1	Semaine 1
Un auteur peut-il s'abstraire de ses références ?	Le verbe	1	Semaine 1
Qu'est-ce que la culture geek ?	Of Dice and men	1	Semaine 1

Différence entre le mythe et la légende	Mythe ou légende ?	1	Semaine 1
Différence entre la dark fantasy et la fantasy urbaine (et définition de la gritty fantasy)	Confusion de genres	1	Semaine 1
Lovecraft est-il un auteur gothique ?	Gothique anglais	1	Semaine 1
Les adaptations et les traductions qui « trahissent » ou non l'œuvre d'origine	Tolkien se retournerait-il dans sa tombe ?	1	Semaine 1
Le syncrétisme dans la fantasy	Tolkien	1	Semaine 1
Le steampunk se classe-t-il dans la fantasy ?	Je n'aurais pas classé ça en fantasy	1	Semaine 1
Question de la science-fantasy	Pern, SF ou fantasy ?	1	Semaine 1
La fantasy est-elle plus proche du mythe ou de l'épopée ?	Mythes et fantasy	1	Semaine 1
La fantasy comme refus de la modernité, de l'industrialisation	Le contexte anglais	1	Semaine 1
Un rapprochement possible entre *penny dreadful* et *pulp fiction* ?	*Penny dreadful* vs *pulp fiction*	1	Semaine 1
Différence entre *sword & sorcery* et *heroic fantasy*	*Sword* versus *heroic*	1	Semaine 1
Différence entre *high fantasy* et *low fantasy*	*High/Low fantasy*	1	Semaine 1
Question de la « french touch » : la fantasy française est-elle différente de la fantasy anglophone ?	Quelque chose en plus ?	1	Semaine 1
Différence fantasy/fantastique	Fantastique/fantasy	1	Semaine 1
Pourquoi la fantasy ne s'est-elle développée que tardivement en France ?	Pourquoi pas en France ?	1	Semaine 1
Différence entre le *steampunk* et la *gaslamp fantasy*	*Steampunk* et *gaslamp*	1	Semaine 1
Différence entre l'*heroic fantasy* et la fantasy épique	*Heroic* ou *epic fantasy* ?	1	Semaine 1
Jules Verne est-il un auteur de fantasy ?	Jules Verne	1	Semaine 1

Une des utilisatrices du forum fait un sondage pour son mémoire, diverses réponses sont données dans le topic et les résultats sont révélés à la fin	Sondage : le merveilleux à destination des adultes	1	Semaine 1
Harry Potter : fantasy ou fantastique ? Comparaison avec *Carrie* et *Christine* de Stephen King	*Harry Potter* : fantasy ou fantastique ?	1	Semaine 2
Fantasy et évasion, escapisme	Module très intéressant	1	Semaine 2
Roald Dahl est-il un auteur de fantasy ?	Roald Dahl, l'ami conteur	1	Semaine 2
Utilisation des contes en fantasy jeunesse pour de distinguer du modèle « disneyen »	Retour aux sources	1	Semaine 2
Comparaison entre *Harry Potter* et *A la croisée des mondes* (HP comme « patchwork »)	Deux œuvres	1	Semaine 2
Le succès de la fantasy est-il lié à une forme de désillusion du monde moderne ?	Succès fantasy	1	Semaine 2
Le personnage de Susan dans Narnia et sa perte de la capacité à s'émerveiller, vue par Philip Pullman	Narnia	1	Semaine 2
La SF peut-elle permettre l'évasion au même titre que la fantasy ? Utopie, escapisme ? La fantasy a-t-elle remplacé la religion à notre époque moderne ?	Pas encore de message ?	1	Semaine 2
Remise en cause de l'œuvre des frères Grimm (contes collectés auprès de femmes de la bonne société, et réécrits avec beaucoup plus de misogynie que les originaux)	Le revers des fameux contes de Grimm	1	Semaine 2
Symbolique attachée aux animaux parlants chez Pullman et Lewis	Animaux parlants : Iorek vs Ripitchip	1	Semaine 2

Astrid Lindgren aurait inspiré Rowling ? Motif de l'enfant trouvé (Marthe Robert)	Les sources de *Harry Potter*	1	Semaine 2
Le Magicien d'Oz est-il une variation autour *d'Alice au pays des merveilles* ?	*Le Magicien d'Oz* (1900 mais US)		Semaine 2
Le manque d'originalité d'*Eragon*	*Eragon* ?	1	Semaine 2
Motif du héros apprenti, de la quête initiatique dans les romans jeunesse (Pug chez Feist, Ged chez Le Guin, Harry Potter…)	Pug, l'apprenti	1	Semaine 2
Les auteurs ont-ils conscience de la signification de ce qu'ils écrivent ? (O.S.Card, Pullman, Stan Lee, Rowling, Lewis, Lovecraft…)	Les auteurs ont-ils conscience de la signification de ce qu'ils écrivent ?	1	Semaine 2
La relation homosexuelle entre Balthamos et Baruch chez Pullman, le sexe des anges	Bravo !	1	Semaine 2
Hybridation SF/fantasy jeunesse afin de renouveler le genre	De l'avenir de la fantasy pour la jeunesse ?	1	Semaine 2
Liens entre Harry Potter et Perceval (enfance marginale, élus d'une prophétie…)	Liens entre Harry Potter et Perceval	1	Semaine 2
Un adulte peut-il apprécier la fantasy jeunesse ? (Témoignages de lecteurs)	Age pour lire… (suite)	1	Semaine 2
La fantasy préhistorique existe-t-elle, ou est-elle envisageable ?	Une fantasy préhistorique ? Fantasy préhistorique à inventer ? (2 topics)	1	Semaine 2
Classement de deux œuvres en fantasy : La guerre des clans et Miss Peregrine et les enfants particuliers	Fantasy ou pas ?	1	Semaine 2
Le Labyrinthe de Pan est-il un film de fantasy ?	*Le Labyrinthe de Pan*	1	Semaine 2
Peut-on classer *La ferme des animaux* dans la fantasy animalière ?	*La ferme des animaux*	1	Semaine 2

Critique des incohérences de la saga *Tara Duncan*	Merci pour ce module !	1	Semaine 2
Discussion autour du personnage de Baie d'Or et de son origine supposée (érudition tolkienienne…)	Galadriel/Goldberry	1	Semaine 3
L'absence de religion réellement importante et de système judiciaire dans l'œuvre de Martin, différences avec le Moyen-Âge véritable	La religion dans le *Trône de fer*	1	Semaine 3
Bourgeoisie et classes populaires chez Robin Hobb	Hobb et les classes laborieuses	1	Semaine 3
Les héroïnes guerrières dans la fantasy médiévale : apport de multiples références, débat sur l'appropriation des attributs masculins par les héroïnes	Jirel, seule héroïne de fantasy médiévale ?	1	Semaine 3
Les archers dans la littérature médiévale et chez Tolkien	L'arc, si communément répandu	1	Semaine 3
Stéréotype du cadet de la fratrie, le plus chétif, qui surpasse ses aînés en devenant le véritable héros	Le type du jeune garçon et son évolution en héros guerrier	1	Semaine 3
Rapprochement entre l'anneau d'invisibilité de Lunete dans *Yvain* et les anneaux elfiques chez Tolkien	Petite Lune chez Chrétien de Troyes	1	Semaine 3
Les couvertures trompeuses/inadaptées des éditions de fantasy	Couvertures et fantasy	1	Semaine 3
Les personnages féeriques sont-ils exclusivement féminins dans la littérature médiévale ?	Les fées féminins ou masculins	1	Semaine 3
Comment l'Eglise a-t-elle réagi aux récits merveilleux du Moyen-Âge ? La figure de Marie dans la religion catholique, résurgence de la déesse	Et la position de l'Eglise ?	1	Semaine 3

Peut-on comparer enluminures et illustrations de fantasy ?	Et les images ?	1	Semaine 3
Demande de références : œuvres de fantasy qui évoquent la wicca	Bibliographie wicca	1	Semaine 3
Rôle du clergé dans les œuvres de fantasy	La prêtrise, absente dans la HF ?	1	Semaine 3
Les anti-héros en fantasy (Conan,	Berserk les gens, BERSERK !!!	1	Semaine 3
Points communs entre héros médiévaux et héros de fantasy	Merci pour cette très intéressante perspective historique	1	Semaine 3
Demande de références d'œuvres de fantasy dans l'univers arthurien, historicité d'Arthur	Œuvres dans l'univers arthurien	1	Semaine 3
Une réécriture de l'histoire de Viviane et du piège tendu à Merlin dans *La quête d'Ewilan* ?	La Viviane version Bottero dans *La quête d'Ewilan* !	1	Semaine 3
Questions de classification : la romance paranormale entre-t-elle dans la fantasy ? Différence *dark/urban/*romance paranormale…	Fantasy ?	1	Semaine 4
Apport de références sur les récits mettant en scène des vampires (notamment films et séries)	Module vampirique très intéressant	1	Semaine 4
Discussions autour des cours de la semaine 4 : termes trop complexes, inaccessible pour les non-littéraires, confusion… Ou au contraire, défense du cours et de sa qualité littéraire.	- Grosse déconvenue - Pédagogie - Semaine 4 - Je suis comblée - C'est dur l'opéra… - Tout est bien qui finit bien - Une analyse enrichissante - Superbe étude de cas - MOOC ou congrès pour érudits ?	1	Semaine 4

	- Jusque-là, tout allait bien… - Merci - Par pitié de la diversité ! - Où est passée la *dark fantasy* ?		
Différence zombie/mort-vivant, origine des zombies (virus, rites vaudous…)	Un zombie ! Et non un mort vivant.	1	Semaine 4
Discussion autour de la qualité de la série *Arrow*, son classement en fantasy ou SF	*Arrow*	1	Semaine 4
Problème du classement *du Fantôme de l'opéra* de Leroux dans le fantastique, la fantasy ou l'étrange	Fantastique ou fantasy ?	1	Semaine 4
Discussion sur le classement de *Penny Dreadful* : fantasy ou fantastique ?	*Penny Dreadful* ?	1	Semaine 4
Questions de classement fantasy/fantastique de plusieurs œuvres évoquées dans le cours : *Buffy, Dracula, Le Portrait de Dorian Gray, Supernatural*…	Tout sauf de la fantasy !	1	Semaine 4
Critique d'une opposition formulée dans le cours entre la suspension d'incrédulité et le désir de normalité du héros	Suspension of disbelief	1	Semaine 4
Une mauvaise traduction peut-elle gâcher un bon roman ? (L'exemple du *Trône de fer*, pour ou contre la traduction de Jean Sola)	Qualité littéraire et traduction	1	Semaine 4
Le féminisme de *Buffy* et de Joss Whedon	*Buffy*, la revanche de la frêle et jolie jeune fille	1	Semaine 4
Comparaison entre *Entretien avec un vampire* et *Twilight*	Module vampirique et entretien avec un vampire	1	Semaine 4
Apport de références : les groupes de metal qui utilisent la fantasy	Pour continuer sur le metal	1	Semaine 5

Apport de références : jeux vidéo de fantasy	Toujours trop court !	1	Semaine 5
Sondage sur les jeux de rôles pratiqués par les utilisateurs	A quel jeu de rôle vous adonnez-vous en ce moment ?	1	Semaine 5
Discussion autour du *Trône de fer*, livres vs série	Games of thrones : êtes-vous lecteur, spectateur, ou les deux ?	1	Semaine 5
Discussion autour du GN grandeur nature	Grandeur nature – pour les curieux	1	Semaine 5
Apport de références : groupes qui exploitent la fantasy dans leur musique (folk, world)	Pas que du metal	1	Semaine 5
Apport de références BD	Trois autres titres	1	Semaine 5
Apport de références : illustrateurs de fantasy	- Sandrine Gestin - Incontournables ! - Olivier Ledroit - Illustrateur russe - Rodney Matthews	1	Semaine 5
Discussion autour du vieillissement des films de fantasy et de SF	Vieillissement et kitsch	1	Semaine 5
Discussion autour des définitions de la fantasy et de la SF (« La fantasy, c'est le passé du présent. La SF, c'est le futur du présent. ») Question de *Star Wars*.	Retour vers le futur de la semaine dernière : définition de la fantasy (et de la SF)	1	Semaine 5
Discussion autour d'une période pendant laquelle la fantasy n'aurait pas été productive : de *Willow* à *Xena*	La disette de 20 ans…	1	Semaine 5
Indiana Jones : fantasy, fantastique, aventure ?	*Indiana Jones*, de la fantasy ?	1	Semaine 5
Classement du film *Avatar* en fantasy dans l'évaluation corrigée par les pairs	*Avatar*	1	Semaine 5

Apport de références très complet sur les jeux vidéo japonais de fantasy	La fantasy dans les jeux vidéo japonais – années 1980-1995	1	Semaine 5
Discussion autour des animé japonais qui auraient pu être cités dans le cours	Animé japonais	1	Semaine 5
Discussion autour du concept de mana, de ses sources	L'origine du mana	1	Semaine 5
Discussion autour de l'adaptation de *L'Epée de vérité* de Terry Goodkind par Sam Raimi (*Legend of the Seeker*)	Adaptations en séries TV	1	Semaine 5
Comparaison entre les personnages de Bufy et de Bella dans Twilight : Bella vue comme une « régression » à côté de Buffy	Buffy vs Bella	1	Semaine 5
Discussion autour des derniers ouvrages de fantasy lus par les utilisateurs	Vos dernières lectures	1	Général
Demande de conseils des lecteurs débutants	Le coin des débutants	1	Général
Idée d'un utilisateur : il y aurait trois générations de lecteurs de fantasy présents sur le MOOC	3 générations de lecteurs fantasy ?	1	Général
Apport de références très détaillé sur les jeux vidéo de fantasy	Jeux vidéo et fantasy : parlons-en	1	Général
Apport de références sur les groupes de rock qui exploitent la fantasy	Rock et fantasy	1	Général
Demande de conseils sur les œuvres de Terry Pratchett	Par où commencer la lecture de Terry Pratchett	1	Général
Les auteurs ont-ils conscience d'écrire des récits initiatiques ou est-ce une interprétation a posteriori ?	De la structure de la fantasy et la « surinterprétation »	1	Général
Discussion autour du *Petit Prince* (a-t-on aimé ou non, est-ce de la fantasy…)	*Le petit prince* : idéal indépassable ?	1	Général

Classement des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* dans la fantasy	*Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*	1	Général
Pourquoi les elfes ont-ils des arcs, et les nains des haches ?	Origine des armes des nains et des elfes	1	Général
Questions de classification	Vampires, fantastique et fantasy	1	Général
L'expressionisme et le romantisme ont-ils influencé la fantasy ?	Expressionnisme et romantisme	1	Général
Comment évaluer une œuvre, un genre ? Quels critères ?	Quelle est la valeur d'une œuvre de fantasy et de la fantasy ?	1	Général
Peut-on parler d'écriture féminine en fantasy ?	La fantasy féminine	1	Général
Sujet de thèse d'une utilisatrice qui pose des questions aux utilisateurs du forum	Et si on explorait les cartes de fantasy	1	Général
Discussion autour des traductions infidèles ou édulcorées	Traductions	1	Général
Apport de références : œuvres de Jacques Goimard sur la fantasy et le fantastique	Jacques Goimard	1	Général
Discussion de bibliothécaires sur le classement des livres	SF, fantasy, fantastique	1	Général
Témoignages des utilisateurs sur ce qu'ils ont aimé/moins aimé dans le MOOC	- Retour des participants - Ce que vous avez aimé - Ce que vous avez moins aimé - Votre avis sur ce Mooc nous intéresse - Vos idées pour améliorer ce MOOC	1	Retour des participants
Demande de conseils d'un débutant en fantasy : par où commencer ?	Aucune connaissance	2	Présentation générale

Un utilisateur critique la classification de Todorov	La fantasy II	2	Présentation générale
Un amateur de la série Game of Thrones hésite à commencer les livres : conseils et avis des autres utilisateurs	Démarrage Trône de fer	2	Présentation générale
Dune et *Star Wars* sont-ils à classer dans la fantasy ou la SF ?	Frontière très fine entre les genres	2	Présentation générale
Question du classement de *The folding knife* dans la fantasy	KJ PARKER - *The folding knife* ?	2	Présentation générale
Question du classement de *Pern* : fantasy ou SF ?	*Pern*	2	Présentation générale
Les récits mythologiques et les récitd arthuriens sont-ils à classer dans la fantasy ?	Mythes	2	Présentation générale
Question du classement d'*Oscar Pill* en fantasy	*Oscar Pill*, ça marche ?	2	Présentation générale
Débutants en fantasy qui demandent des conseils aux utilisateurs	Découverte totale	2	Présentation générale
Question du classement de *Ténébreuse* : fantasy ou SF ?	*La romance de Ténébreuse* et Le disque-monde	2	Présentation générale
Question du classement de *Lost* en fantasy ou en SF	Série *Lost* : fantasy ou science-fiction ?	2	Présentation générale
Question du classement de *Percy Jackson* dans la fantasy (pas de réponse pour *Oniria*)	*Percy Jackson* et *Oniria*	2	Présentation générale
Les dystopies sont-elles forcément de la SF ?	Dystopies – Heroic Fantasy – Romance Fantasy ?	2	Présentation générale
Demande de conseils : romans de fantasy dans un cadre Renaissance	Fantasy Renaissance	2	Général
Question d'une utilisatrice sur le parcours à faire pour étudier les littératures de l'imaginaire	Comment faire pour étudier l'imaginaire ?	2	Général
Discussion autour des traductions	Lecture en VO	2	Général

Discussion autour d'Anne Rice : est-elle vraiment à l'origine de la bit-lit ? (peu de personnages féminins attachants…)	Anne Rice	2	Général
Existe-t-il des romans de fantasy sans quête ?	De la fantasy sans quête	2	Général
D'où provient l'intérêt pour la fantasy ? Rite de passage ? Recherche d'espace et de nature ?	L'intérêt pour la fantasy	2	Elfe
Apport de références : fantasy préhistorique	Un exemple de fantasy préhistorique ?	2	Elfe
Les contes sont-ils de la fantasy ? Comment les éditeurs distinguent-ils les genres ?	Les frontières de la fantasy	2	Elfe
La figure du roi comme « bon exemple » dans la littérature médiévale et le fantasy	Valeur pédagogique de la fantasy ?	2	Elfe
Opposition entre amour et survie dans les récits vampiriques	Vivre ou survivre	2	Elfe
Discussion sur l'ambiguité des personnages féminins chez MZB et Tolkien	Les personnages féminins chez Marion Zimmer Bradley et Tolkien	2	Elfe
Est-il nécessaire de démontrer que la littérature jeunesse n'est pas si stéréotypée qu'on le pense face à un public qui en lit et qui en a déjà conscience ?	Fantasy jeunesse = mauvais genre ?	2	Elfe
Les personnages féminins dans *Le Trône de fer*	*Le trône de fer*	2	Elfe
La merveille est-elle nécessairement religieuse ?	Merveille religieuse	2	Elfe
Quelle est la différence entre chick-lit et romance ? (Romance plus englobant, chick-lit plus précis)	Différence entre chick-lit et romance ?	2	Elfe

Peut-on tracer des ponts entre certaines figures mythiques et certains personnages de conte ?	Mythologie des contes	2	Elfe
Apports de référence : œuvres qui mélangent les genres	- Artemis Fowl - Des livres de fantasy qui font réfléchir	2	Elfe
Le fantastique est-il un sous-genre de la fantasy ? Débat autour des classifications.	Fantastique est déjà un sous-genre de la fantasy	2	Elfe
Témoignages d'apprenants contents du MOOC	Remerciements	2	Elfe
Lien art nouveau/fantasy	Convergences	2	Hobbit
Existe-t-il des œuvres de fantasy qui s'inspirent des légendes asiatiques ?	Mythes et légendes de l'Asie ?	2	Hobbit
Parle-t-on de « légendes arthuriennes » car on accorde à ce corpus une part de vérité ?	A propos du cours	2	Hobbit
Shakesepare a-t-il écrit de la fantasy ? Pourquoi limite chronologique fixée au XIXème ?	Shakespeare	2	Hobbit
La fantasy a-t-elle relancé l'intérêt pour les récits mythologiques ?	Mythes et fantasy, un éternel recommencement ?	2	Hobbit
Similitudes entre le roman pastoral et la fantasy ?	Echo avec le roman pastoral	2	Hobbit
Discussion sur *Outlander*, livres et série TV	*Outlander*	2	Hobbit
Dr Who : SF ou fantasy ?	*Dr Who*	2	Hobbit
Tolkien réécrit-il un Moyen-Âge rêvé ?	Sujets de Myriam White-Le Goff	2	Hobbit
Question du classement de *Ténébreuse* en SF ou en fantasy	*Ténébreuse*, SF ou fantasy ?	2	Hobbit
Apport de références BD	- Et la bande dessinée ? - Sandman	2	Hobbit

	- Le grand pouvoir du Chninkel		
Apport de référence séries et animés	- *The Librarians* (les Bibliothécaires) - *Chroniques de la guerre de Lodoss* - Séries d'animation jeunesse	2	Hobbit
Apports de référence : livres	- Naomi Novik - Bons auteurs français non cités - Les chevaliers d'émeraude - Les épées de verre	2	Hobbit
Pourquoi aime-t-on lire des réécritures de mythes sans être croyant ? Retour à l'enfance, évasion, quête de sens ?	Pourquoi aime-t-on ces mythes recyclés à l'infini ?	2	Hobbit
Apport de références : les groupes de metal qui exploitent la fantasy	- Metal et fantasy - Fantasy et musique	2	Hobbit
L'Eve future est-il un roman de fantasy ?	*L'Eve future*	2	Hobbit
Les films de Peter Jackson vont-ils mal vieillir, se démoder ?	Trilogie Le Hobbit	2	Hobbit
Pourquoi *Eragon* et *La boussole d'or* n'ont-ils pas remporté de succès au cinéma ? En auraient-ils eu s'ils étaient restés plus fidèles aux romans ?	Pourquoi certains films n'ont-ils pas de succès ?	2	Hobbit
Pourquoi Fetjaine et Barbery ne sont-ils pas considérés comme des auteurs de fantasy et publiés chez des éditeurs de fantasy alors qu'ils en écrivent ?	Fetjaine et Barbery	2	Hobbit
Les récits de superhéros sont-ils de la fantasy ?	Marvel et DC : fantasy ?	2	Hobbit
Références aux guerres du XXème siècle dans *Le Seigneur des anneaux*	Tolkien, la guerre et l'industrialisation	2	Hobbit
Association musique classique/fantasy (très flou… utilisateurs qui confondent probablement musique classique et musique orchestrale.)	La musique classique et Fantasy	2	Hobbit

Sur quels critères peut-on dire qu'une adaptation d'un roman en film est un échec ?	Romans	2	Hobbit
Les jeux vidéo empêchent-ils de lire ?	Lecture et jeu vidéo	2	Hobbit
Jules Verne est-il un auteur de fantasy ?	Genre littéraire : Jules Verne ?	2	Hobbit
Importance des chansons chez Tolkien	Chansons dans les textes de fantasy	2	Hobbit
Demande de conseils pour s'initier à la culture et la littérature médiévale	Recherche de ressources pour découvrir le Moyen-Âge	2	Hobbit
Existe-il de la fantasy pour les très jeunes enfants ?	Qu'en est-il pour les très jeunes enfants ?	2	Hobbit
Roald Dahl est-il un auteur de fantasy ?	Roald Dhal	2	Hobbit
Témoignages d'utilisateurs qui ont découvert la fantasy via le jeu de rôle	Jeu de rôle	2	Hobbit
Peut-on considérer HP comme un nouveau stéréotype (orphelin élu…) ?	Harry Potter : nouveau stéréotype ?	2	Hobbit
Demande de plus amples explications sur le parallèle Harry Potter/Perceval	Harry Potter et Perceval	2	Hobbit
Le « vieillissement » des films de fantasy et de SF	Films ayant mal vieilli	2	Hobbit
Une utilisatrice s'interroge sur les profils des joueurs de jeu vidéo	Sociologie des joueurs	2	Hobbit
Alice au pays des merveilles et *Le magicien d'Oz* sont-ils des romans de fantasy ?	*Le magicien d'Oz*	2	Hobbit
Notions duméziliennes en fantasy ?	La trifonctionnalité dans la fantasy	2	Hobbit
Demande de conseils : lectures mythologiques	Références biblio sur la mythologie	2	Hobbit

Question de la sexualité « violente » entre humains et vampires	Sexe et vampire : une « défloration réussie » à tous les coups ?	2	Hobbit
Différence dark fantasy / romance paranormale	Définition de la dark fantasy	2	Hobbit
Discussion sur *Le don du loup* d'Anne rice	Vampire et loup-garou	2	Hobbit
Demande de références sur la représentation de la fée au Moyen-Âge	Représentation de la fée	2	Hobbit
Témoignage d'un utilisateur généralement déçu par les adaptations	Adaptation : du livre au film	2	Hobbit
Différents niveaux de lecture chez Pullman, manque de succès de l'adaptation liée à son message anti-religieux ?	A la croisée des mondes : réellement pour les enfants ?	2	Hobbit
Une utilisatrice compare les figures d'Eowyn, des Amazones et de Jeanne d'Arc	Les femmes guerrières	2	Hobbit
Critique du cours : Remus et Nymphadora dans HP présentés comme un couple heureux alors qu'ils meurent tragiquement.	Les couples heureux ??	2	Mage
Comparaison entre Proust et les théories de l'école de Constance	La lecture participative selon Proust	2	Mage
Question d'un utilisateur : la fantasy n'est-elle qu'occidentale ?	Littérature de fantasy = influences chrétiennes et occidentales ?	2	Mage
Question sur la différence entre dark fantasy et merveilleux noir	Dark fantasy vs merveilleux noir ?	2	Mage
Précisions détaillées sur la porphyrie	- Porphyrine = matière liée au plomb : non - Porphyrie, quelques détails	2	Mage

	génético-biologiques		
Apport de référence : Only Lovers Left Alive, film de Jim Jarmusch mettant en scène un couple de vampires	Only Lovers Left Alive en biblio ?	2	Mage
Discussion sur l'origine de la classification en sous-genre : vient-elle des lecteurs, des éditeurs, des chercheurs ?	Frontières du genre, une segmentation marketing ?	3	Présentation générale
Lien entre l'apparition de la fantasy et le rejet de la modernité	Sur la naissance de la fantasy	3	Présentation générale
Demande de précisions sur la différence fantasy/heroic fantasy	Fantasy et Heroic fantasy	3	Présentation générale
Demande de précisions sur les définitions de la fantasy et de la SF (Bradbury, Pratchett, Todorov…)	Fantasy et SF	3	Présentation générale
Les légendes arthuriennes font-elles partie de la fantasy ?	Fantasy littérature de la modernité	3	Présentation générale
Certains personnages de fantasy ont-ils réellement existé ?	Présentation générale	3	Présentation générale
La série *Grimm* est-elle à classer dans la fantasy ou dans la SF ?	Fantasy et science-fiction	3	Présentation générale
Les Marvel font-ils partie de la fantasy ?	Frontières de la fantasy	3	Présentation générale
Comment rendre une histoire intéressante ?	Que raconter ?	3	Présentation générale
Pourquoi parle-t-on d'urban fantasy et non d'urban fantastique ?	Urban fantasy ?	3	Présentation générale
Question de la classification de *Pern* et de *Ténébreuse* : SF ou fantasy ?	Le cycle de *Pern* science-fiction ou fantasy ?	3	Présentation générale
Les genres de l'imaginaire peuvent-ils coexister dans une même œuvre ?	Croisement de genres	3	Présentation générale
Sens et origine du terme « multivers »	Multivers	3	Présentation générale

Demande d'avis sur un roman de Patrick Rothfuss	« La musique du silence »	3	Présentation générale
Le maître et Marguerite de Boulgakhov est-il un roman de fantasy ?	*Le maître et Marguerite*	3	Présentation générale
Existe-t-il un style littéraire propre à la fantasy ?	Un style « fantasy » ?	3	Présentation générale
Question de bibliothécaire pour séparer fantastique et fantasy	Difficultés de classement	3	Présentation générale
Question sur la frontière fantastique/fantasy	Fantastique et fantasy ?	3	Présentation générale
Discussion sur les sous-genres de la fantasy	Les genres littéraires	3	Présentation générale
Comment aborder la fantasy avec des élèves ? (collège, lycée)	Travailler la fantasy avec les élèves	3	Présentation générale
Outlander est-elle une œuvre de low fantasy ?	La saga *Outlander*	3	Présentation générale
Question sur la différence fantasy/fantastique	Fantasy = fantastique ?	3	Présentation générale
Différence fantasy/fantastique/étrange	Je vous pose une question ?	3	Présentation générale
Question de la relecture	Quelles œuvres avez-vous relues ?	3	Présentation générale
Recherche de magazines critiques (Bifrost, Faërie)	A la recherche des critiques de la fantasy/fantastique/SF	3	Présentation générale
En quoi la classification influence-t-elle les pratiques de lecture ?	Classification et sous-genres	3	Présentation générale
Remerciements et témoignages des apprenants sur le MOOC	Remerciements	3	Présentation générale
Questions sur la conférence Conférence "Au temps du Fairy Minister" de Lawrence Rasson et Caroline Duban.	Ce sont les sorcières qui ont inventé les fées ?	3	Général

Existe-t-il une différence entre les mondes cachés (le monde des sorciers dans HP) et les autres mondes/mondes parallèles ?	Monde caché ou autre monde ? Quelle différence ?	3	Général
Demande de conseils : dans quel ordre lire les romans du cycle ?	Le cycle d'Elric de Moorcock	3	Général
Certaines œuvres sont constamment réadaptées (*Peter Pan, Alice au pays des merveilles, Sherlock Holmes*…) Peut-on dire qu'elles font partie de l'imaginaire collectif mondial ?	Les éternels adaptés	3	Elfe
Ceraines œuvres de fantasy ont-elles suscité des polémiques quant à la mauvaise influence qu'elles pouvaient avoir sur les jeunes lecteurs ?	Mauvaise influence sur la jeunesse	3	Elfe
Discussion autour de l'essai *Women* de Jennifer Neville dans *Reading The Lord of the Rings* édité par Robert Eaglestone	Rôle politique des femmes	3	Elfe
L'inspiration chrétienne, mythologique etc est-elle consciente chez les auteurs ? (exemple d'Aslan)	Conscient ou non ?	3	Elfe
La saga *Harry Potter* est-elle vraiment à destination du jeune public ?	Harry Potter pour les enfants ?	3	Elfe
L'hybris et la furor chez le personnage de Fitz	Le cas de Fitzchevalerie chez Robin Hobb	3	Elfe
Le cycle *Thursday next* de Jasper Fforde est-il à classer dans la fantasy ?	Jasper Fforde	3	Elfe
Les légendes arthuriennes font-elles partie de la fantasy ?	La légende arthurienne	3	Hobbit
D'où vient l'idée d'Eddings et de Jordan de proposer des extraits de récits mythiques inventés dans leurs romans ?	Origine de l'effet de proposer un extrait de mythes et légendes.	3	Hobbit

Orson Scott Card est-il un auteur de fantasy ?	Et Orson Scott Card ?	3	Hobbit
Témoignages des utilisateurs qui ont découvert la fantasy grâce aux séries audio	La fantasy et vous – la fantasy dans les médias	3	Hobbit
Demande de conseils : cinq œuvres incontournables pour commencer à lire de la fantasy	Commencer une bibliothèque sur la fantasy	3	Hobbit
Une œuvre de fantasy peut-elle devenir un blockbuster sans « battage médiatique » ?	La fantasy dans les médias	3	Hobbit
Dans quel sous-genre de la fantasy s'inscrit Guy Gavriel Kay ?	Oups, qui a raison ?	3	Hobbit
Pourquoi la fantasy est-elle apparue si tardivement en France ?	Apparition de la fantasy en France	3	Hobbit
Témoignages d'utilisateurs qui ont découvert la fantasy via le cinéma	Découvrir la fantasy en VHS	3	Hobbit
Quelle est l'origine des elfes ?	Tolkien, créateur des elfes ?	3	Hobbit
Explosion quantitative depuis les années 2000 : influence néfaste sur la qualité ?	Production quantitative : et la qualité ?	3	Hobbit
Influence de Dianna Wynne-Jones sur J.K. Rowling	JK Diana	3	Hobbit
Définition de la low fantasy	Qu'est-ce que la low fantasy ?	3	Hobbit
Pourquoi une baisse de la demande de « pure fantasy » adulte en France ?	La fantasy, un marché en recul ?	3	Hobbit
Ou classer Wilkie Collins et Mary Elizabeth Braddon ?	Classement	3	Hobbit
Comment situer ces deux recueils dans l'histoire de la Terre du Milieu ?	"les contes et légendes inachevés" et "les contes perdus"	3	Hobbit

Tolkien souhaitait-il voir son œuvre se développer sur plusieurs supports ?	Volonté de Tolkien sur le multi-support ?	3	Hobbit
Bernard Werber est-il un auteur de fantasy ?	Bernard Werber ?	3	Hobbit
D'où provient l'intérêt des groupes de metal pour la fantasy ?	Origine de la relation entre metal et fantasy	3	Hobbit
Les récits de superhéros sont-ils de la fantasy ?	Superhéros au cinéma	3	Hobbit
Sous quelle étiquette aurait-on vendu les œuvres de fantasy à l'époque de *Dracula* ?	Fantasy : degré d'horreur évoluant	3	Hobbit
Comment la fantasy anglaise est-elle arrivée aux US ?	Traversée de l'Atlantique	3	Hobbit
Auteurs non-occidentaux ?	Quid des auteurs d'autres aires culturelles ?	3	Hobbit
La *Trilogie cosmique* de C.S. Lewis est-elle une œuvre de fantasy ou de SF ?	*Trilogie cosmique*	3	Hobbit
Barjavel est-il un auteur de fantasy française ?	Barjavel	3	Hobbit
Les jeux de rôles et les jeux vidéo ont-ils contribué au succès de la fantasy, à sa diffusion ?	Quelle part des Jeux de rôles ont-ils joués ?	3	Hobbit
Existe-t-il des œuvres déployées sur plusieurs médias en fantasy ? De la fanfiction ?	Existe-t-il des exemples de cross-media dans la Fantasy ?	3	Hobbit
Les lecteurs et les joueurs de fantasy sont-ils les mêmes personnes ? Distinction genrée joueurs/lectrices ?	Le public des jeux vidéo est-il le même que celui des livres de Fantasy ?	3	Hobbit
Wagner a-t-il inspiré Tolkien ?	Wagner, source d'inspiration de Tolkien ?	3	Hobbit
Comment classer les œuvres de Zafon et de Christelle Dabos ?	De Merlin à Carlos Ruiz Zaphon et La Passe-Miroir	3	Hobbit

Winnie l'ourson, *Le vent dans les saules* et les œuvres de Beatrix Potter font-elles partie de la fantasy animalière ?	Fantasy animale ?	3	Hobbit
Discussion sur le jeu de plateau Anima	Anima	3	Hobbit
Maurice Druon, inspirateur de Martin	Influence de G. Martin	3	Hobbit
Annonce d'une adaptation du *Sorceleur* en série sur Netflix	*Le Sorceleur*	3	Hobbit
Harry est-il vraiment à l'origine d'un nouveau stéréotype, ou n'en est-il qu'un des avatars (Garion, Fitz…)	Harry Potter : un nouveau stéréotype ?	3	Hobbit
Discussion sur plusieurs œuvres de fantasy jeunesse (Rainbow Rowell, Christelle Dabos, Marie Pavlenko, Brian Jacques…)	Littérature jeunesse et fantasy	3	Hobbit
Hypothèse d'un utilisateur : succès de la fantasy outre-Atlantique grâce aux illustrateurs	Et les illustrateurs ?	3	Hobbit
Existe-t-il des projets de fantasy en VR ?	La Virtual Reality	3	Hobbit
Pourquoi un développement si tardif de la fantasy en France ? Plusieurs hypothèses formulées.	Pourquoi un développement si tardif de la fantasy en France ?	3	Hobbit
Peut-on considérer Julien Gracq comme un auteur de fantasy ?	Julien Gracq auteur de fantasy	3	Hobbit
Demande de conseils : bons auteurs de fantasy française	Les auteurs contemporains français/ le marché français	3	Hobbit
Apport de référence BD : *La geste des chevaliers dragons*	Héroïc fantasy	3	Hobbit
La littérature de genre ne se base-t-elle pas toujours sur le plaisir de la reconnaissance et de la variation ?	Plaisir de la reconnaissance et de la variation	3	Hobbit
Question sur les univers partagés/la fanfiction	Univers partagés	3	Hobbit
Sagas néo-romantiques/fantasy	Fantasy ?	3	Hobbit

Personnages de films, séries, etc qui portent des revendications de minorités	Revendications idéologiques chez *Star Trek*	3	Hobbit
Apport de références : groupes qui exploitent la fantasy	Fantasy et groupes de musique	3	Hobbit
Light novel japonais publiés par Ofelbe, inspirés de MMORPG	Light-novel fantasy et jeu vidéo	3	Hobbit
Témoignages d'utilisateurs qui ont découvert la fantasy via les séries (*Buffy, Xéna*…)	On assume ?	3	Hobbit
Demande de conseils pour enfants de 7 ans	Quelles œuvres de fantasy pour les très jeunes lecteurs ?	3	Hobbit
Pullman a-t-il révolutionné la fantasy avec la notion de multivers ?	Multivers	3	Hobbit
Classification du roman *Baudolino* d'Umberto Eco	*Baudolino*	3	Hobbit
Discussion sur la représentation du clergé dans plusieurs œuvres de fantasy	La place de l'église en fantasy : de Tolkien à GOT	3	Hobbit
Comparaison des parcours de FitzChevalerie et de Jon Snow	Jon snow : un bâtard qui rejoint la noblesse	3	Hobbit
Proposition pour nuancer l'opposition entre romans « réalistes » et « imaginaires »	Anti-réalisme ?	3	Hobbit
Question sur les différents types de couples surnaturels	Les couples surnaturels	3	Hobbit
Apport de référence sur *Divinity*	Fantasy, JDR et Jeu vidéo : la licence Divinity	3	Hobbit
Discussion sur les différents systèmes de jeu dans le JDR	Casus Belli, Pathfinder, D&D et systèmes de jeu	3	Hobbit
Apport de références : jeux de fantasy non rpg, « casual gaming »	Pas RPG	3	Hobbit

Question du classement du film *Gladiator*	*Gladiator* : de la fantasy ?	3	Hobbit
Discussion autour des œuvres d'Yves Grevet	Un auteur que j'apprécie beaucoup en littérature pour la jeunesse	3	Hobbit
Dune est-elle une œuvre de fantasy ?	*Dune* ?	3	Hobbit
Discussion autour du vieillissement des films de fantasy et de SF qui deviennent rapidement « kitsch »	Kitsch	3	Hobbit
Lien fantasy/autres mondes	Précision dans la définition	3	Direct du 22 mai
Peut-on observer plus de diversité dans la fantasy aujourd'hui ?	Genre, race et fantasy	3	Direct du 22 mai
Plusieurs questions d'utilisateurs : étiquette medfan, lien dinosaures/dragons…	Posez vos questions à Anne Besson	3	Direct du 22 mai
La fantasy se renouvelle-t-elle constamment ou est-elle en train de tourner en rond ?	Inspirations de la fantasy contemporaine	3	Direct du 22 mai
La fantasy japonaise a-t-elle une histoire commune avec la fantasy anglo-saxonne ?	Origines de la fantasy japonaise	3	Direct du 22 mai
Questions sur l'étude et la publication de William Morris	William Morris en France / Étude de la fantasy et contexte éditorial	3	Direct du 22 mai
Demande de références : ouvrages traitant du comique en fantasy (et pas seulement de Pratchett)	Le comique dans la fantasy	3	Direct du 22 mai
Discussion autour des théories opposées à celle de Todorov (Jeanne Favret, Henry Morgan)	Les contestations de la distinction de Todorov	3	Direct du 22 mai
Question de la différence fantastique/fantasy	Fantastique - Fantasy	3	Direct du 22 mai

Le steampunk est-il de la fantasy	Le steampunk est-il de la fantasy	3	Direct du 22 mai
Plusieurs questions d'utilisateurs : pourquoi le Moyen-Âge et non l'antiquité ou l'Egypte ancienne ? Amour courtois et fantasy ?	Posez vos questions à Emmanuelle Poulain-Gautret et à Myriam White-Le Goff	3	Direct du 30 mai
Apport de références : romans dans lesquels les personnages « entrent » dans un jeu vidéo	- Romans et jeux vidéo - Super	3	Direct du 7 juin
Plusieurs questions d'utilisateurs : quelles hybridations pour la fantasy jeunesse ? Classement de *La Passe Miroir* ? Pourquoi les auteurs français ont-ils été réticents à s'engager dans la fantasy ?	Posez vos questions à Isabelle Olivier	3	Direct du 13 juin
Plusieurs questions des utilisateurs : la fantasy qui « mord » sur le terrain du fantastique, la classification du *film Only others left alive*	Posez vos questions à Anne Besson	3	Direct du 23 juin

Annexe II : Les auteurs et autrices favorites sur les forums du MOOC fantasy

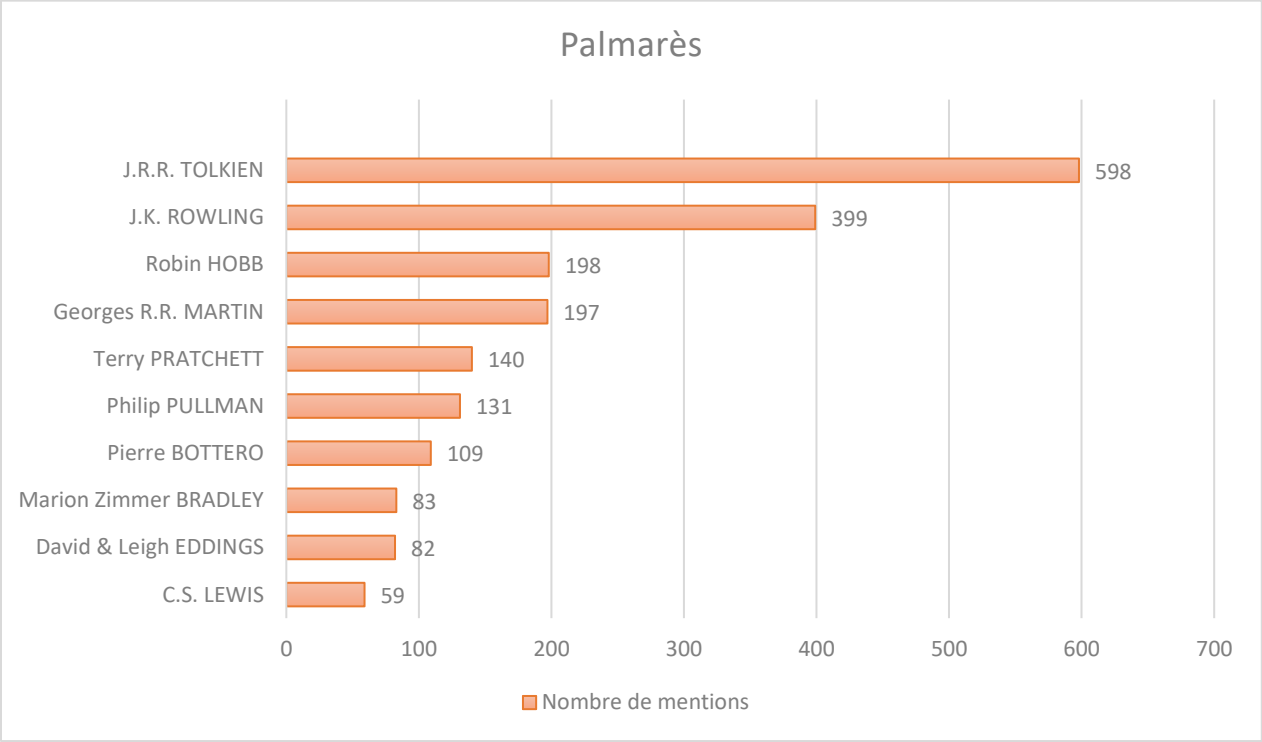

Tableau alphabétique :

AUTEUR ou AUTRICE	Nationalité	Nombre de mentions
AARONOVITCH Ben	britannique	2
ABERCROMBIE Joe	britannique	10
ADAMS Richard George	britannique	1
ANDREWS Ilona	russo-états-unienne	2
ALEXANDER Lloyd	états-unienne	1
ALMOND David	britannique	1
ALPHEN Pauline	franco-brésilienne	2
ANDERSON Poul	états-unienne	5
ANDOUIN MANOUKIAN Sophie	française	6
ANGE	française	2
ANTHONY Piers	états-unienne	1
APPLEGATE K.A.	états-unienne	2
ASH Sarah	britannique	1
BAILLY Samantha	française	1
BARCLAY James	britannique	4
BARJAVEL René	française	6

BARKER Clive	britannique	5
BAUM Lloyd Frank	états-unienne	6
BEAUVERGER Stéphane	française	2
BEMMANN Hans	allemande et autrichienne	1
BEORN Paul	française	1
BISHOP Anne	états-unienne	1
BOISSET Eric	française	1
BORDAGE Pierre	française	6
BOTTERO Pierre	française	109
BOUET Cédric Michel	française	1
BOUSQUET Charlotte	française	2
BRADLEY Marion Zimmer	états-unienne	83
BRENNAN Marie	états-unienne	1
BRETT Peter V.	états-unienne	4
BRIGGS Patricia	états-unienne	7
BRITAIN Kirsten	états-unienne	2
BROOKS Terry	états-unienne	2
BRUNNER John	britannique	1
BRUSSOLO Serge	française	5
BRUST Steven	états-unienne	1
BUCHANAN Col	nord-irlandaise	1
BUCKLEY Michael	états-unienne	1
BUTCHER Jim	états-unienne	2
BURNETT SWANN Thomas	états-unienne	1
CALDERA Georgia	française	1
CALVO Sabrina	française	1
CAMERON Miles	états-unienne	1
CANAVAN Trudi	australienne	5
CARD Orson Scott	états-unienne	15
CAREY Jacqueline	états-unienne	10
CARRIGER Gail	états-unienne	7
CASHORE Kristin	états-unienne	1
CHATTAM Maxime	française	5
CHAUMETTE Jean-Christophe	états-unienne	1
CHERRYH Carolyn Janice	états-unienne	3
CLARE Cassandra	états-unienne	3
CLARKE Susanna	britannique	2
CLAVEL Fabien	française	3

CLEMENS James	états-unienne	10
CLUZEAU Nicolas	française	1
COE David B.	états-unienne	1
COLFER Eoin	irlandais	4
COLIN Fabrice	française	3
CONNOLLY John	irlandais	1
COOK Glen	états-unienne	21
COOPER Louise	britannique	3
CORNWELL Bernard	britannique	2
CORREIA Larry	états-unienne	1
COSTE Nadia	française	1
CROSSLEY HOLLAND Kevin	britannique	1
CROWLEY John	états-unienne	1
DABOS Christelle	française	5
DAMASIO Alain	française	44
DASHNER James	états-unienne	1
DAY Thomas	française	1
DEKEBAT Yuna Minhaï	française	1
DELANEY Joseph	britannique	21
DE MARI Silvana	italienne	2
DEVER Joe	britannique	2
DICKSON Gordon R.	canado-états-unienne	2
DONALDSON Stephen R.	états-unienne	3
DOUGLAS Sarah	australienne	3
DUFOUR Catherine	française	1
DUNCAN Dave	canadienne	1
EDDINGS David & Leigh	états-unienne	82
ENDE Michael	allemande	28
ERIKSON Steven	canadienne	2
FAKHOURI Anne	française	1
FARGETTON Manon	française	1
FARLAND David	états-unienne	1
FARMER Philip Jose	états-unienne	2
FAYE Estelle	française	2
FEIST Raymond E.	états-unienne	34
FERRAND Cédric	franco-canadienne	2
FETJAINE Jean Louis	française	15
FFORDE Jasper	britannique	12

FLAMAND Alexis	française	1
FLANAGAN John	australienne	2
FLEWELLING Llyn	états-unienne	3
FOMBELLE Thimotée de	française	5
FOURNIER Fabien	française	2
FROST Jeaniene	états-unienne	2
FUNKE Cornelia	allemande	3
GABORIT Mathieu	française	15
GAGNON Hervé	canadien	1
GAIMAN Neil	britannique	31
GALLEGO GARCIA Laura	espagnole	1
GARCIA Kami	états-unienne	1
GAY PERRET David	française	1
GEHA Thomas	française	1
GEMMELL David	britannique	54
GENTLE Mary	britannique	3
GIER Kerstin	allemande	2
GODDYN Régis	française	8
GOLDMAN William	états-unienne	6
GOLDSTEIN Lisa	états-unienne	1
GOODKIND Terry	états-unienne	36
GOODMAN Alison	australienne	1
GREEN Simon R.	britannique	1
GRIMBERT Pierre	française	19
HAIG Matt	britannique	1
HAMBLY Barbara	états-unienne	1
HAMILTON Laurell K.	états-unienne	7
HARKNESS Deborah	états-unienne	3
HARRIS Charlaine	états-unienne	3
HARRIS Joane	britannique	1
HARRISON Kim	états-unienne	1
HAYDON Elizabeth	états-unienne	6
HEARN Lian	britannique	9
HELIOT Johan	française	2
HICKMAN Tracy & WEIS Margaret	états-unienne	14
HOBB Robin	états-unienne	198
HOLDSTOCK Robert	britannique	12
HORWOOD William	britannique	1

HOWARD Robert E.	états-unienne	33
HUGHART Barry	états-unienne	1
IVY Alexandra	états-unienne	1
JAWORSKI Jean Philippe	française	44
JONES Darynda	états-unienne	1
JONES Julie Victoria	britannique	4
JORDAN Robert	états-unienne	22
KADREY Richard	états-unienne	1
KATZ Gabriel	française	5
KAY Guy Gavriel	canadien	19
KEARNEY Paul	nord-irlandais	1
KEYES Greg	états-unienne	2
KING Stephen	états-unienne	27
KLOETZER Laurent	française	1
KREBS Franck	française	2
KUSHNER Ellen	états-unienne	1
KURTZ Katherine	états-unienne	4
LACKEY Mercedes	états-unienne	5
LAVACHERY Thomas	belge	2
LAWHEAD Stephen	états-unienne	6
LAWRENCE Mark	états-unienne	1
LEE Tanith	britannique	5
LE GUIN Ursula	etats-unienne	29
LEIBER Fritz	états-unienne	7
LE THANH Taï-Marc	française	1
LEWIS C.S.	britannique	59
L'HOMME Erik	française	17
LIGNY Jean Marc	française	1
LIOUKANENKO Sergueï	russe	1
LISLE Holly	états-unienne	1
LOEVENBRUCK Henri	française	12
LOVECRAFT H.P.	etats-unienne	24
LYNCH Scott	états-unienne	11
MAC HALE Donald James	états-unienne	1
MARILLIER Juliette	néo-zélandaise	4
MARTIN George R.R.	etats-unienne	197
MAUMEJAN Xavier	française	1
MC CAFFREY Anne	états-unienne	40

MC DONALD George	britannique	1
MC INTOSH Fiona	britannique	3
MC MASTER BUJOLD Lois	états-unienne	1
MC SPARE Patrick	française	1
MEADE Richelle	états-unienne	2
MERRITT Abraham	états-unienne	1
MEYER Kai	allemande	1
MEYER Stephenie	états-unienne	17
MIEVILLE China	britannique	5
MILLER Karen	canadienne	1
MIZUNO Ryô	japonaise	1
MODESITT Leland Exton	états-unienne	1
MONING Karen Marie	états-unienne	2
MOORCOCK Michael	britannique	45
MORRIS William	britannique	2
MOURLEVAT Jean Claude	française	1
NEGRETE Javier	espagnole	3
NESS Patrick	anglo-états-unienne	2
NICHOLSON William	britannique	4
NICHOLLS Stan	britannique	1
NIOGRET Justine	française	5
NOIREZ Jérôme	française	2
NOVIK Naomi	états-unienne	1
O'DONNELL Cassandra	française	1
ONO Fuyumi	japonaise	2
OWEN James A.	états-unienne	1
PAOLINI Christopher	états-unienne	32
PAVER Michelle	britannique	1
PEAKE Mervyn	britannique	7
PERRO Bryan	canadienne	1
PERU Olivier	française	16
PEVEL Pierre	française	21
PLATTEAU Stefan	belge	3
PLICHOTA Anne & WOLF Cendrine	française	1
POWERS Tim	états-unienne	1
PRATCHETT Terry	britannique	140
PULLMAN Philip	britannique	131
REES Celia	britannique	1

REY Thimotée	française	1
RICE Anne	etats-unienne	22
RIORDAN Rick	états-unienne	4
ROBERSON Jennifer	états-unienne	1
ROBERT Michel	française	5
ROBILLARD Anne	canadienne	16
RODDA Emily	australienne	1
ROTHFUSS Patrick	états-unienne	28
ROUAUD Antoine	française	1
ROWLING J.K.	britannique	399
RUSSEL Sean	canadienne	1
RYAN Anthony	écossais	1
SALVATORE R. A.	états-unienne	9
SAINT CHAMAS Benoît & Emmanuelle	états-unienne	1
SANDERSON Brandon	états-unienne	18
SANVOISIN Eric	française	1
SAPOWSKI Andrzej	polonaise	14
SCHULMAN Polly	états-unienne	1
SEGURA Magali	française	7
SHEPARD Lucius	états-unienne	1
SILHOL Léa	française	6
SILVERBERG Robert	états-unienne	5
SIMON Valérie	française	1
SIMONAY Bernard	française	1
SMITH Clark Ashton	états-unienne	1
SMITH Lisa Jane	états-unienne	1
STERN Méliandre	francophone ?	1
STEWART Mary	écossaise	1
STEWART Paul	britannique	1
STIEFVATER Maggie	états-unienne	1
STROUD Jonathan	britannique	12
SYVEN Lise	française	1
TAYLOR Laini	états-unienne	2
TIREL Elodie	française	1
TOLKIEN J.R.R.	britannique	598
TOMAS Adrien	française	1
TROISI Licia	italienne	4
VAN ASTEN Gail	britannique	1

VANCE Jack	états-unienne	15
VAN WILDER Cindy	belge	1
VAUJANY Didier de	française	1
VILLENEUVE Magali	française	2
WALTON Jo	britannique	1
WARD Jessica Rowley	états-unienne	1
WEEKS Brent	états-unienne	3
WHITE T.H.	britannique	2
WILLIAMS Tad	états-unienne	5
WINDLING Terri	états-unienne	1
WITCHER Moony	italienne	1
WOODING Chris	britannique	1
WYNNE JONES Diana	britannique	4
ZELAZNY Roger	états-unienne	37
ZINDELL David	états-unienne	3